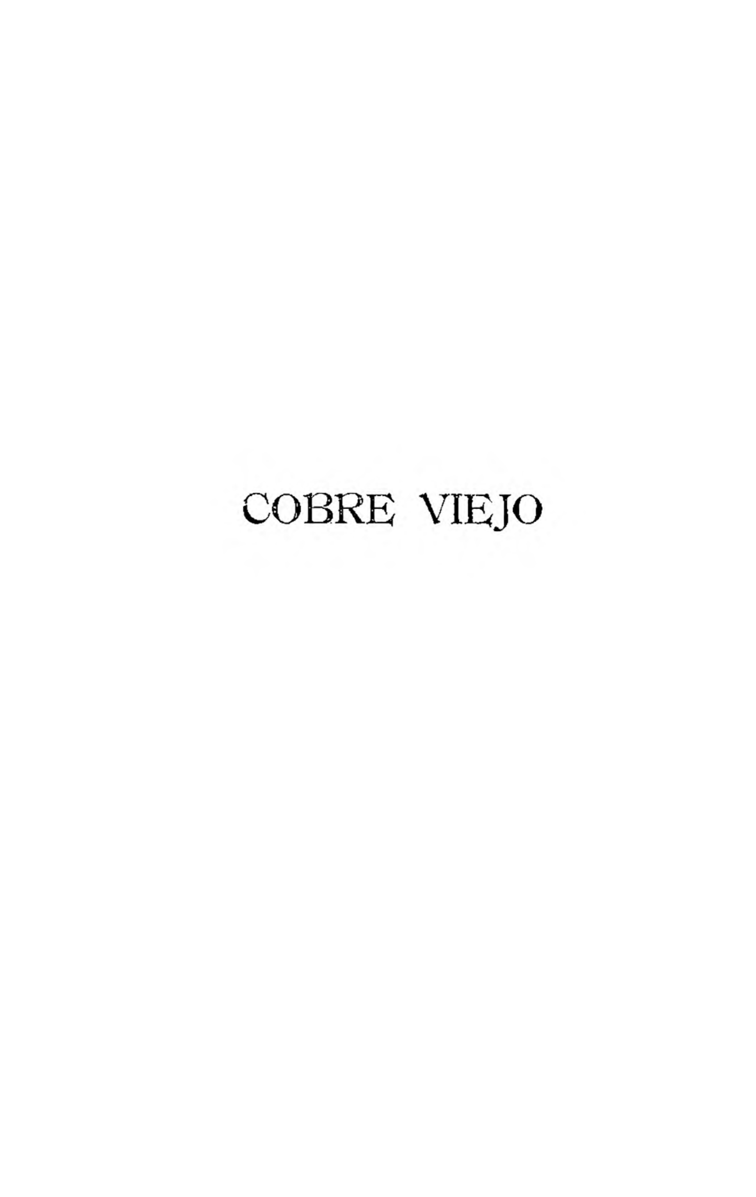


COBRE VIEJO

TIRADAS ESPECIALES

10 ejemplares	en papel	Japón.	
10	id.	id.	Whatman.
10	id.	id.	hilo.



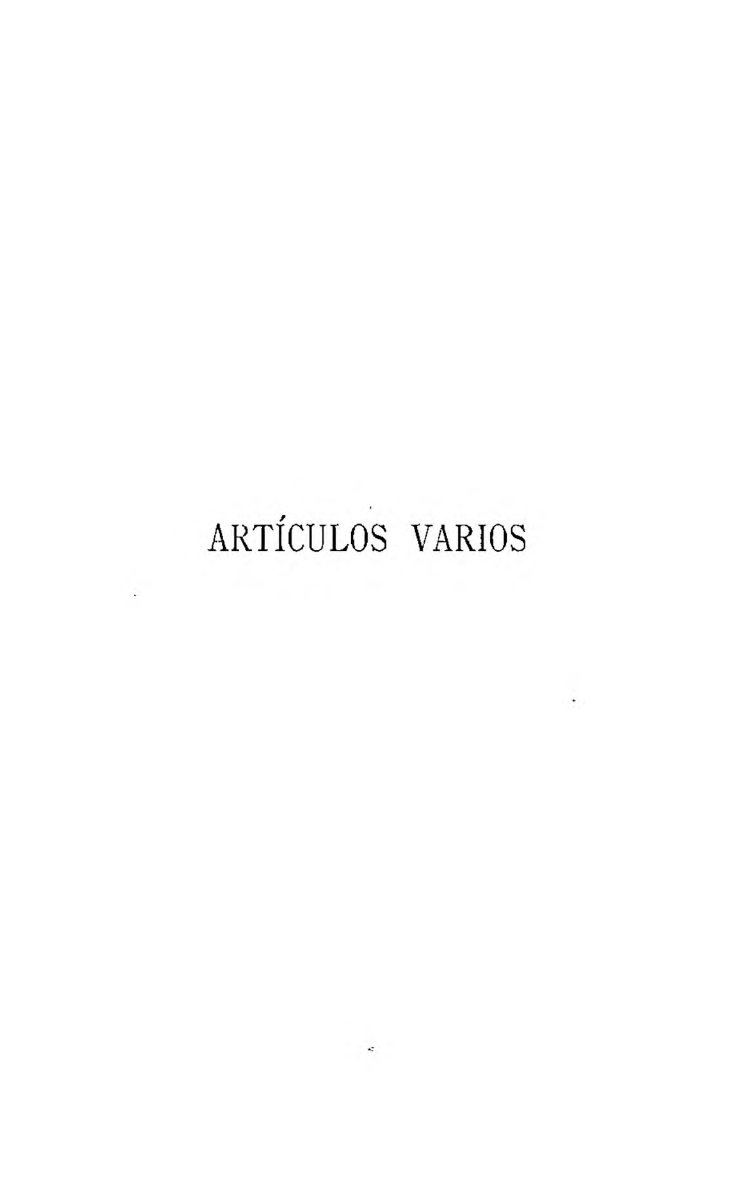
SAMUEL BLIXÉN

COBRE VIEJO

(COLECCIÓN DE ARTÍCULOS)



MONTEVIDEO
BIBLIOTECA DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS
VÁZQUEZ CORES, DORNALECHE Y REYES, Editores
18 de Julio, 146 y 148



ARTÍCULOS VARIOS



LA VISIÓN DEL MAESTRO

L quinto día antes de la fiesta de la Pascua, Jesús abandonó la casa de Simón el Leproso y tomó el camino que conduce de Betania á Jerusalén. Cuando se despidió, en los umbrales de aquella mansión tranquila que tantas veces lo había cobijado bajo su techo, Marta y María, las dos hermanas, lloraban á lágrima viva.

—No te vayas, Maestro; no te vayas—le dijeron en medio de sus sollozos;—los fariseos te persiguen y caerás en sus manos.

Pero Jesús, besándolas en la frente, les contestó con voz serena y reposada, en la que había ya el acento de la resignación:

—Será lo que mi Padre ordene.

Y en aquella mañana de primavera, en que

las aves gorjeaban y más hermosa que nunca parecía Betania al despertar en su nido de jardines, emprendió la marcha por el amarillo sendero empolvado de oro, rodeado de sus apóstoles, seguido de sus numerosos discípulos. Jesús caminaba delante, pensativo, ensimismado, con los ojos fijos en el suelo. En el rostro llevaba impreso el sello de una dulce melancolía, que hacía más bella, más profundamente simpática la mirada suave de sus grandes pupilas azules. En las finísimas hebras de su luenga cabellera y de su barba de oro, jugaban los primeros rayos de sol, que acariciaban cariñosamente, rodeándola de una aureola, aquella hermosa cabeza de pensador y de mártir. Pero Jesús no pensaba, por cierto, en las bellezas de la espléndida mañana que lo besaba con sus brisas tibias y perfumadas, y con los ojos fijos en el sud, buscaba en el horizonte algo que tardaba en aparecer: Jerusalén.

La turba de los discípulos, siempre tan animada, siempre tan discutidora, se encerraba en el silencio. La incomprensible tristeza del Maestro se imponía á todos. Ninguno de los entusiastas y adeptos, doctos en materia de fe y de creencias, osaba importunar á Jesús con aquellas sencillas preguntas ó con aquellas difíciles cuestiones que él contestaba ó resolvía siempre de una manera poética y encantadora.

Hasta los jóvenes, que seguían de lejos, enmudecían. Hubieran deseado correr por el encantador camino que se retorcía como una culebra de oro entre palmas y olivos; hubieran deseado gorjear como los pájaros en el cielo azul y transparente; hubieran deseado competir, delante del Maestro, en las discusiones de la santa fe en que recién se iniciaban. Pero Jesús meditaba, y su meditación era sagrada: ni el mismo Juan, su predilecto, se hubiera atrevido á interrumpirla.

¿En qué pensaba el maestro al descender las colinas de Betania? Pensaba en que la hora ya estaba próxima, Sí, él había luchado por difundir las claridades de la luz en aquel pueblo hebreo, tan olvidado de sus antiguas leyes, y podía sentirse satisfecho de su obra de reformador y de apóstol. La nueva doctrina de humildad y de mansedumbre, que ensalzaba á los pobres y á los pequeños, se había difundido con la velocidad del rayo por los campos y los pueblos de Galilea. Las almas buenas la habían aceptado con entusiasmo, y se habían sentido poseídas de admiración por aquel hombre sencillo que predicaba en las montañas, bajo la bóveda azul del cielo, la palabra buena, encerrada en consejos y en preceptos que resonaban en los corazones como un himno de ternura. Pueblos enteros habían seguido en sus peregrina-

ciones al profeta que en las márgenes del lago, desde la humilde barca del pescador, ofrecía á sus creyentes todos los tesoros de la bienaventuranza y todas las magnificencias del cielo. Las madres lo querían porque acariciaba y besaba á los niños; los pobres lo adoraban porque su mano derecha prodigaba la limosna sin que la izquierda lo supiera; y finalmente, los enfermos lo bendecían en medio de sollozos de agradecimiento, porque en él hallaban remedio á sus males y consuelo á sus tribulaciones.

Y á medida que adelantaba por el camino, Jesús recordaba los momentos felices, preñados de apacibles goces y de piadosas satisfacciones, que allá, en las montañas de Galilea, había pasado entre las buenas gentes difundiendo la verdad en parábolas de una dulce y vivificante poesía. Recordaba, al acercarse al Monte de los Olivos, que parecía á lo lejos un negro gigante tendido en el suelo, las horas tranquilas pasadas en el oasis de Jericó, la ciudad de los rosales y de los perfumes. Recordaba al bajar las pendientes ásperas que lo conducían al valle, y al tropezar con los hirientes guijarros del camino, el reposo de Ephrón, los hermosos momentos que le habían sonreído en medio de sus discípulos predilectos. Y al caminar después, fatigosamente, por el sendero erizado de peñascos, cruzado por traidoras zanjas y alfombrado de

ortigas, que subía por las espaldas de la montaña, el Maestro desfallecía más y más, pareciéndole eterna aquella marcha al suplicio que le amargaba los últimos instantes de su vida.

Porque Jesús lo sabía: Jerusalén lo esperaba como á un enemigo, como á un réprobo, como á un malvado. Entre él y la ciudad de los profetas había, de largo tiempo atrás, una guerra sorda y sostenida. La palabra del Maestro, persuasiva y convincente, se había estrellado desesperada contra el pecho de bronce y la mala voluntad de los fariseos y escribas. Las fuerzas de Jesús se habían gastado en polémicas estériles contra aquella multitud de la gran ciudad, que lo rechazaba por el solo hecho de ser provinciano, educado en Galilea. Y al llegar á la cumbre de la montaña, llamada de los Olivos, cuando el horizonte se ensanchó mostrando á Jerusalén recostada indolentemente sobre la peña, con sus negros y altos muros de piedra, con sus blancas y grandes casas, con su templo imponente y maravilloso, Jesús sintió que sus ojos se arrasaban en lágrimas, sintió que llegaba á él, cual sordo ruido de amenaza, el clamor de todo un pueblo que se revolvía como una fiera hambrienta en presencia de la presa que le está destinada. Y en un momento, en vertiginosa carrera, pasaron por la imaginación del Maestro sus tristes y fatigosas batallas en

aquella ciudad santa, que había lapidado á los profetas y en cambio había endiosado la casta de los fariseos y de los hipócritas.

Jesús se sentó en una piedra del camino, y sus discípulos lo imitaron. Frente á ellos se extendía una ladera áspera, agreste, cubierta de peñascos, sin una flor, sin un raudal de agua, abrumadora en su desesperante monotonía. Algunos olivos, con sus ramas retorcidas y su follaje casi negro, crecían en los huecos de las rocas, allí donde los siglos amontonaron un poco de tierra fértil. En el bajo, sobre el gris uniforme del suelo, Getsemani, como un oasis, levantaba su blanco y alegre caserío, fuertemente iluminado por el sol, entre las palmas, los cedros y los olivos. Más allá Jerusalén se destacaba sobre el verde monótono del valle del Cedrón y las tumbas de ese vasto cementerio que llamaban valle de Josafat. Los techos, heridos por el sol, relucían como si fuesen de oro bruñido; las palmas de los jardines se destacaban fuertemente sobre el fondo azul del cielo; la naturaleza toda parecía regocijada. La espléndida mañana, como si fuera un hada bondadosa, levantaba un extremo del sudario de eterna tristeza que cubría á la ciudad de los profetas y de los reyes.

Era tan bello el espectáculo que ofrecía el paisaje, que Mateo, uno de los apóstoles, se acercó á Jesús y le dijo:

—¡Ánimo, maestro: Jerusalén te sonríe!

Jesús sonrió también en medio de sus lágrimas. Se puso de pie, irguió la frente, serena, majestuosa, y apoyándose en Mateo, dijo tan sólo:

—¡En marcha!

Descendieron el monte lentamente. Á lo lejos se oía un clamoreo vago y confuso. La brisa traía en sus alas los gritos de una multitud que venía presurosa al encuentro de los apóstoles. Jerusalén había abierto sus puertas y por ellas desbordaba un gentío compacto, que se descolgaba á toda prisa por los senderos de la montaña. Jesús recordó las veces que su voz apostrofó violenta á los fariseos y á los sacerdotes; las luchas encarnizadas que sostuvo en el atrio del templo; las ocasiones en que el populacho feroz lo había apedreado en las calles. Sabía que Caifás, gran pontífice, había dado orden de arrestarlo, y creyó que Jerusalén en masa salía de sus muros para llevarlo al patíbulo. Pero no tembló: su gran corazón de héroe se regocijó con la idea del peligro y del sacrificio, que le aseguraban la victoria definitiva. Para Jesús, morir en Jerusalén era vencer en la tierra. Y sereno ante la turba, murmuró, levantando al cielo la mirada llena de resignación:

—¡Gracias, Padre, porque acercas mi hora!

Pero sus discípulos no le comprendieron. En su fanatismo, tenían ciega fe en el triunfo del buen Maestro. Para ellos, la conquista de Jerusalén era la última tarea que les imponía el destino, y la ciudad santa les debía abrir los brazos para recibirlos. Aquel clamoreo que se oía á la distancia, se les antojó un saludo, una aclamación, y con los rostros iluminados por el contento, rodearon á Jesús, quien se detuvo de pronto.

En el recodo del camino, entre los árboles y las flores de Getsemani, la turba apareció agitando en los aires palmas y ramas de olivo· Grupo numeroso de hombres y mujeres, casi todos originarios de Galilea, se aproximó entonando cánticos religiosos. Los más osados, arrojándose á los pies de Jesús, besaban las orlas de su rico traje azul, de pliegues anchos y majestuosos. Otros, subidos á los pocos árboles que daban sombra al camino, gritaban desde la altura con voz estentórea, que rugía como un trueno por encima de la multitud. Dentro del recinto de Getsemani había dos cedros gigantescos, de copa frondosa y levantada, y por sus anchos troncos trepaba la turba de pequeñuelos para ver al hombre bueno, al nieto de David, al Rey de Israel. Y arriba, entre las ramas, entonaban con sus voces infantiles, que parecían voces de ángeles, el alegre *¡Hosanna! hosanna!* que,

vibrando en los aires espantaba y ponía en fuga á las blancas bandadas de palomas, moradoras de las huertas y de los árboles vecinos.

La multitud entusiasmada rodeó á Jesús, vitoreándolo en estruendosas aclamaciones. Lo hicieron montar sobre una pollina, modestamente enjaezada, porque así, según las Escrituras, debía entrar un día en Jerusalén el Hijo de Dios. Las mujeres, cada vez más fervorosas y entusiastas, alfombraron con sus mantas el camino y cubrieron al Maestro de flores y de bendiciones.

—¡*Hosanna* al hijo de David! ¡Bendito sea el Rey que viene en nombre del Señor!—clamaba el pueblo en una sola voz; y Jesús, escuchándola, sonreía siempre con melancolía infinita. El triunfo se acercaba, la muerte también. El Hijo del Hombre leyó claramente su destino, al entrar, como señor de Jerusalén, por la Puerta de Oro, de par en par abierta á su cortejo. Sobre las blancas casas, sobre los jardines, sobre las próximas colinas descollaba una más alta: negra, triste, pelada como la frente de un cráneo roído por el tiempo. Y en esa colina, patíbulo vergonzoso, llamado el Calvario, se alzaban dos cruces envueltas en una nube de cuervos que se disputaban los últimos despojos de algún cadáver insepulto. Jesús contempló todo eso, y en medio de su grandioso triunfo,

en medio de las aclamaciones de un pueblo entusiasmado, presintió su dolorosa agonía, los martirios infinitos del camino al Gólgota, los ultrajes de la soldadesca y del populacho. Y entonces no dudó más, y repitió en voz alta la frase que desde la mañana le quemaba los labios:

—¡Gracias, Dios mío, puesto que mi hora ha llegado!

Mateo le oyó, y en su entusiasmo, en su fervor de sectario, se engañó sobre el sentido de las palabras de Jesús. Levantó con orgullo la cabeza, y dijo:

—Sí, maestro; al fin ha llegado tu hora: ¡serás Rey de Judá!

—No; ¡Rey del mundo! — contestó Jesús. Y señalando la cruz lejana, añadió: —¡Y aquél será mi trono!

1888.





¡EXCELSIOR!

VOY á escribir este artículo, presa de la fiebre y del aturdimiento. En vano trato de coordinar las ideas, recoger mis propias impresiones, y armonizándolas con las ajenas, formarme de esa manera un juicio aproximadamente exacto sobre el grandioso espectáculo que imaginó Manzotti y que anoche se representó en Solís; en vano trato de salir del caos de mi confusión y de mi sorpresa, porque cuanto más pienso, cuanto más recapacito, más me aturdo con el recuerdo de esa vorágine de colores, de sonidos, de luces y de mujeres que constituye el conjunto abigarrado y brillante, fantástico y hermoso del célebre baile, ó, mejor dicho, de la célebre y grata fantasmagoría que abre al espíritu hastiado y hambriento de novedad, anchos horizontes, vastísimos espacios para correr en busca de la satisfacción

de sus anhelos, y pasar, absorto y deslumbrado, de sorpresa en sorpresa, de encanto en encanto, de admiración en admiración.

Después de asistir por primera vez al *Excelsior,* es difícil darse cuenta de lo que se ha visto y se ha oído. El ánimo queda agobiado por el cúmulo de las sensaciones experimentadas, y por una mezcla de admiración y de dolor; mezcla extraña y original, producida por la grandiosidad del espectáculo y el cansancio de los sentidos, que permanecen como embotados por la fatiga que dejan en ellos las inmensas explosiones de luces, de sonidos y de colores. El espectador sale del teatro en un estado de nerviosidad curioso, con el cerebro enfermo de empacho de sorpresas y de visiones, con una dolencia sorda que participa á la vez de una excitación febril y de una voluptuosa pereza, semejante á ese pesado amodorramiento intelectual que aflige á quien abandona los hermosos ensueños, las gratas fantasías del *hatchis* ó del opio, para despertar á las groseras y dolorosas realidades ó amarguras de la vida.

Para saciar esa hambre voraz de novedades, que es rasgo distintivo del carácter de los públicos modernos, ha sido concebido *Excelsior,* que es la acumulación más sorprendente de efectos que puede imaginarse. Todo se ha reunido y coordinado para engrandecer y hermosear el conjunto;

las manifestaciones más bellas del arte han contribuído á realzarlo: la pintura con los prodigios de la escenografía moderna, deslumbrante y engañosa, que confunde y admira con su realidad y su boato, la música con la combinación original y extraña de sus notas más alegres y más animadas, de sus giros más traviesos y á veces más inspirados; y la mujer con la gracia y las esplendideces de su hermosura, con la exhibición de su desnudez, con aquellos movimientos rítmicos y voluptuosos que arrancaron á Juan Crisóstomo y á Francisco de Sales la condenación absoluta del baile con todos sus goces y todas sus bellezas. Y cuando el espectador cree haber llegado al límite de su sorpresa en la contemplación de los efectos más atrevidos; cuando supone haber llegado á la altura mayor que puede alcanzar el vuelo de la fantasía; cuando se figura que el escenógrafo ha apurado todos los recursos de su imaginación, el pintor todos los colores de su paleta, el músico todo el caudal de sus sonidos, y la mujer todo el encanto de sus seducciones y de sus gracias, lo imprevisto, que es el genio que vive y late en el *Excelsior*, lanza una carcajada de burla ante la estupefacción del público anonadado, y con una palmada da la señal de un nuevo cambio deslumbrante, más grandioso y más bello que el anterior; rápida é inexplicable transformación escénica, nueva

y magnífica erupción de falanges de bailarinas y de legiones de comparsas que desbordan en el proscenio como las aguas de un agitado remolino.

Ese espléndido conjunto de cuadros disolventes que se llama *Excelsior*, no es, con todas sus bellezas y fascinaciones, una obra verdaderamente artística. Falta armonía y proporción entre las diferentes partes que componen el todo; falta ilación, interés sostenido y permanente, y lo que es principal é indispensable, una idea que sea único objeto y único fin de la obra. El tema del *Excelsior* es inmenso como la humanidad y como la historia, porque es la expresión de la eterna lucha entre el Progreso y la Inercia, entre la Luz y la Sombra, entre el Bien y el Mal; lucha que ha comenzado con el hombre, y que concluirá solamente cuando concluya éste su vida de combate en este mundo; pero ese tema no es más que una ocasión espléndida que aprovecha la imaginación potente del libretista, como fuente copiosa de escenas, de cuadros, de alegorías y de caprichos. Luego, el tema no existe como pensamiento, sino como pretexto, cuando es indispensable que en la obra artística tome la idea cuerpo y desarrollo, surgiendo clara y esplendorosa, guiando al talento y al saber del autor, y que en la obra todo quede supeditado á esa idea, para que haya en el con-

junto y en los detalles esa armonía que exigen las leyes más elementales de la estética y del arte.

En *Excelsior* la imaginación del autor no ha conocido trabas ni leyes; el capricho y la fantasía, completamente libres, han amontonado elementos artísticos sin tomarse el trabajo de coordinarlos después; la *loca de la casa*, proclamando su completa independencia, sacudiendo el yugo de la razón, se ha abandonado á una carrera vertiginosa por la encantada región en que tienen lugar los cuentos de hadas y los sueños infantiles, como el corcel indómito y nervioso, que después de muchos esfuerzos consigue romper el freno mortificante que lo sujetaba.

Si un niño encontrara los fragmentos de una copa de Alberto Durero, ó los restos de una alhaja de Leonardo de Vinci, y con esos preciosos elementos quisiera hacerse de un juguete, éste no sería una obra de arte, aunque fuera formado con despojos de un subido valor estético. Así sucede con el *Excelsior* y con toda la serie de bailes del mismo género, que en detalle encierran efectos grandiosos, bellezas artísticas de primer orden, pero dejan que desear en conjunto, por carecer de una idea principal que subyugue á la inteligencia, cautive los sentimientos ó conmueva las pasiones.

Aparte de la monotonía del espectáculo, del cansancio que producen tres horas consecutivas de baile, de la fatiga que provoca una serie tan larga de sensaciones diversas, *Excelsior* tiene un defecto: la pantomima. Ésta, en la obra, es demasiado larga, demasiado cansada; y, en general, es insuficiente para expresar sentimientos, y más aun para traducir ideas. Hasta tiene su lado ridículo el espectáculo de un hombre que se mueve exageradamente para hacerse comprender, que revuelve los ojos, que alza los brazos, que parece estar en el paroxismo del furor ó embriagado por el placer, y sin embargo no pronuncia una palabra, no exhala ni un grito que corresponda al ademán, ya sea de dolor ó de alegría, de satisfacción ó de pesadumbre.

Al ver esas mudas representaciones, en que esforzándose los artistas por hacerse comprensibles, y luchando con las dificultades de su *arte*, parece que se esforzaran y lucharan contra el destino que los condenó á un silencio eterno, el espectador experimenta un sufrimiento vago, siente una especie de vacío inexplicable, echa de menos la palabra y el canto, que completarían el conjunto grandioso del *Excelsior*, uniendo la hermosura de las voces humanas á la armonía de todas las demás bellezas imaginables.

Éste es el punto negro en medio de los esplendores del *Excelsior*. Por lo demás, conside-

rado el célebre baile en su carácter de exposición histórico-alegórica, tiene la grandiosidad del tema que abarca. Como una linterna mágica de colosal potencia, ofrece á los asombrados ojos del público extasiado, las escenas más grandiosas y sublimes. Cual evocados por una voluntad misteriosa, aparecen y desaparecen sucesivamente en el escenario los grandes cuadros en que está sintetizada la historia del progreso humano, con sus fuertes oposiciones de luz y sombra, que pintan los atrasos del oscurantismo y los adelantos, las conquistas, los triunfos inmensos de la ciencia moderna.

Aparece, sumida en noche triste y silenciosa, la España de la Inquisición y del atraso, para acentuar el contraste con el espectáculo de bienestar y de alegría que ofrece la nación más poderosa de la América libre; aparece el rústico batel de remos que es juguete de las olas y de los vientos, para convertirse después, por el esfuerzo de la humana inteligencia, en nave poderosísima arrojada por Fulton como en desafío á las iras del mar y de las tempestades; aparece la caravana que cruza el desierto, sufriendo todos los peligros y todos los horrores de un viaje largo y penoso, para mostrar cómo el esfuerzo del hombre, abriendo en la tierra ancho canal en que puedan confundirse las aguas de dos mares, abre á la vez seguro camino

á los caudales que amontonan la civilización y el comercio; y así sucesivamente, aparece en toda la obra el genio del oscurantismo, de la perversión, de la ignorancia, de la tiranía, luchando en vano contra el poder colosal de la Luz, que ilumina el camino de los pueblos y los educa, los ennoblece, los fortifica, enseñándoles los rumbos de la Libertad y del Progreso.

Y este himno á la civilización, esta rapsodia á la ciencia, que tiene sus notas graves y majestuosas, sus pasajes grandiosos y solemnes, mezclados á los alegres y risueños que acompañan continuamente al baile, posee también de cuando en cuando su nota bufa, como si el *Excelsior* debiera abarcarlo y contenerlo todo. Después de una alegoría grandiosa y solemne, viene una danza característica; después de un baile nacional y de aparato, una pantomima de efecto; después de los alegres acordes de un vals, los solemnes compases de una marcha; después de la marcha, los graciosos saludos y el movimiento saleroso del bolero ó de la jota; después de la jota la zamacueca con su acompañamiento de castañuelas; y después de la zamacueca, las monótonas contorsiones del tango, mezcladas á las voluptuosas ondulaciones del baile de las bayaderas.

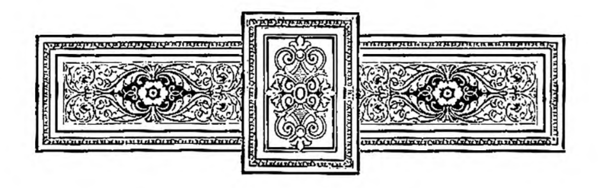
Excelsior tiene de todo: filosofía en el tema y en la exposición de sus diferentes cuadros; arte

en la belleza de sus combinaciones de colores y de luces en la escena; ciencia en la complicación y en los secretos de la maquinaria que requiere la escenografía moderna; y para que nada falte en ese baile enciclopédico, su música inspirada encierra un tesoro de melodías encantadoras, tal vez un poco demasiado parecidas á cierto trozos de diversas óperas. El baile ha gustado mucho, y era de esperarse, dada la magnificencia con que ha sido puesto en escena. Pasando por alto algunas pobrezas de decorado y las malas condiciones de una orquesta que, sin embargo, es numerosa, nadie puede negar su admiración al grandioso conjunto de *Excelsior*. El mismo Mefistófeles, á quien Goethe concedió la facultad de transformarse en Plutón para derramar sobre la tierra tesoros que arrancaba de la Nada, y que supo evocar ante el extático Fausto, cual mago consumado, la grandeza de la antigua Troya, y los amores de Paris y de Elena; el mismo Mefistófeles, maestro en las ciencias tenebrosas de la magia y autor de tanto y tanto asombro, quedaría confundido y avergonzado ante la fantasía poderosa de Manzotti, que ha convertido el escenario en inmenso y brillante kaleidoscopio de grandiosas perspectivas, de efectos sorprendentes, en el cual reemplazan á las cuentas de vidrio pintarrajeado, mil hermosas mujeres, vestidas lujosamente de medio

cuerpo, desnudas del otro medio, con la sonrisa en los labios, con la alegría en los ojos, con todas las seducciones que, según el severo y antipático José de Maistre, son á la vez provocación á los sentidos, ocasión de pecado y peligro de la inocencia.

1886.





FANNY

I

El dueño de la estancia de *La Coronilla* era don Juan Mac-Person, rico hacendado inglés, á quien la fortuna había sonreído desde los comienzos de su laboriosa vida. Llegado á Montevideo en 1848, con un modesto capital en el bolsillo, pudo en breve, por artes de su inteligencia y de su aplicación, levantar los cimientos de una fortuna que con el tiempo debía tomar proporciones verdaderamente colosales. Cuando un buen día, al examinar los libros de caja de su establecimiento comercial, se encontró con el sobrante líquido que ambicionaba y pudo llamarse verdaderamente rico, entonces recién pensó en tomar estado y en descansar un tanto de las fatigas de sus largos años de trabajo. Pretendió, pues, á la primera muchacha que le llenó el ojo, y

como no hay nada más cierto que aquello de que el oro todo lo allana y todo lo facilita, en muy pocos meses don Juan Mac-Person consiguió ligar su nombre al de una de las primerás familias del país.

Nadie sabe á punto fijo si la señora Mac-Person fué ó no feliz en su matrimonio, pero lo presumible es que lo fuera. Don Juan tenía un carácter enérgico é inflexible, como todo *self made man* endurecido en la terrible lucha por la existencia; pero en el fondo poseía un corazón de oro, noble y generoso. Su gigantesca estatura, sus ojos de un azul desvaído y sin expresión, su luenga barba de un rubio rojizo y demasiado fuerte, no hacían de él un tipo soñado por la imaginación calenturienta de las señoritas románticas. Lo cierto es que más bien que un potentado, parecía por su aspecto y sus modales, un despachante de carnicería; pero también es verdad que á pesar de todo eso, la señora Mac-Person, que nunca pudo amar á su marido, no derramó jamás una lágrima, ni tuvo tampoco un disgusto de que fuera aquél causa directa y exclusiva.

Al año de matrimonio, la señora Mac-Person tuvo una hija, á quien su padre puso por nombre Fanny, en recuerdo de una hermana suya que en vida se llamó de la misma manera. Quince años más pasaron en buena armonía los

dos esposos, sin que la naturaleza les concediera más sucesión, hasta que al fin, accediendo aquélla á los secretos deseos del señor Mac-Person, lo hizo por segunda vez padre de una hermosa niña, pero robándole en cambio la esposa, á quien tanto estimaba y respetaba. Entre lágrimas y sollozos vino, pues, Enriqueta al mundo, y los primeros besos que recibió en la cuna no fueron los dulces de las locas alegrías paternales, sino los amargos que puede conceder un dolor profundo y sincero. Más de una vez, al abrazar el viudo á su hija pequeñuela, le dijo, fijando sus ojos claros é invariables en las sorprendidas pupilas de la niña: — «¡Pobre hija mía! ¡tú eres el único disgusto que me ha causado en muchos años la que fué en vida digna señora Mac-Person!»

Una vez viudo, el señor Mac-Person se consagró de nuevo y por entero al cuidado de sus negocios. Su hija mayor, Fanny, era ya una mujercita de diez y seis años, en pleno desarrollo físico, y dotada no sólo de una sorprendente hermosura, sino también de una clara y luminosa inteligencia. Mac-Person, que había decidido retirarse á regentear su estancia de *La Coronilla*, tuvo escrúpulos en esconder, por paternal egoísmo, aquella preciosa flor en un oculto rincón de la campaña. Decidió, pues, dejarla al cuidado de los parientes de la que

había sido su mujer, para que la niña completara su educación y comenzara á frecuentar los salones de una sociedad, en la cual tanto valer le darían más adelante el apellido materno y los dineros de su padre. En la creencia de hacer feliz á Fanny no privándola de los placeres que la juventud ambiciona, retiróse Mac-Person en compañía de Enriqueta á la estancia que se proponía transformar en establecimiento modelo, para dedicarse allí por completo al trabajo; condición fisiológica indispensable á sus músculos de atleta, y á sus nervios ya entumecidos por una larga y continua inacción.

II

¡Quién lo diría! Fanny no fué nada feliz al atravesar los umbrales de la vida de salón, que para ella se presentaba con colores de oro y rosa. Su carácter serio y reflexivo, acostumbrado por las lecciones del señor Mac-Person á ir directamente al fondo práctico de las cosas, no se deslumbró ante los oropeles y el brillo de abalorio de los triunfos sociales. La misma noche de su presentación en el primer baile á que la llevaron, Fanny vió agruparse á su al rededor un núcleo compacto de festejantes y adoradores, inconstantes mariposas á quienes la

luz de su espléndida hermosura logró fijar por un momento. Pero Fanny no se enorgulleció de su triunfo, y fué tan poco lo que la entretuvo una conversación de cuatro horas, sostenida con distintas personas sobre los motivos más nimios y más fútiles, que costó mucho trabajo hacerla reincidir y convencerla de que, aunque no fuera más que por dar gusto á su padre, debía acudir á todas aquellas diversiones, que ella con un tanto de acre exageración, llamaba con frecuencia *su suplicio*.

Fanny vió transcurrir los primeros años de su brillante juventud, no como un rápido soplo primaveral, sino lentamente, como las ondas de un arroyo límpido y sereno, que al correr dejan en la orilla y en el fondo las huellas indelebles de su paso. Poco á poco la hermosura rubia de Fanny llegó á todo el esplendor de su madurez, y poco á poco también el círculo de los pretendientes se estrechó en torno de la que un día había de ser riquísima heredera. Pero el virgen corazón de Fanny fué sordo á las amorosas súplicas y á los ruegos más encendidos, y de aquel formidable asedio y de aquella heroica resistencia, no quedó en los asaltantes más que desaliento, y en la inexpugnable fortaleza no sólo la triste convicción de que no había á su al rededor un hombre que la mereciera, sino también la amarga duda de que

se hallara alguno sobre la tierra capaz de amar desinteresadamente y pasar por encima de los caudales de la rica señorita Mac-Person, para ir en derechura al alma sensible y buena de Fanny.

Con esta tristísima duda, convirtió la primavera de su juventud en un invierno frío y destemplado. Entre los hielos de la arraigada desconfianza de Fanny, no alcanzó á brotar jamás la flor del cariño. Pero, si el corazón de Fanny permanecía mudo, no sucedía así con su inteligencia, que se desarrollaba vigorosa y fuerte, alimentada por una extraña pasión hacia el estudio; pues, cansada ya de la sociedad y de sus halagos, sin un amante y con muy pocos amigos, la hermosa niña se encontró muy sola lejos de su padre y de su hermana, y primero para matar el tiempo, y para satisfacer después una necesidad de su espíritu, se entregó por completo á la lectura y al estudio. Así esperaba pacientemente que el señor Mac-Person se condoliera de su fastidio y que, accediendo á sus constantes súplicas, consintiera en conservarla á su lado por el resto de sus días.

Transcurrirían próximamente cinco años desde la separación del señor Mac-Person y de su hija, cuando ésta empezó á manifestar á su padre deseos vehementísimos de acompañarle en su retiro de *La Coronilla.* Primero, el señor Mac-

Person no hizo caso, y atribuyó á capricho lo que era ya una resolución bien determinada é irrevocable, pero poco á poco hubo de convencerse de que Fanny no era, como él creía, completamente feliz. Sin embargo, Mac-Person no accedió de pronto á los deseos que su hija le manifestaba de continuo por cartas repetidas, y accidentalmente, cuando, una vez al año, lo veía en Montevideo.

Por el contrario, se mostró inflexible y sordo á todo pedido, y dejó pasar seis años más, que fueron para la pobre Fanny seis siglos de fastidio y de aburrimiento. Es que Mac-Person tenía un secreto y vehemente deseo de ver casada á la más querida de sus hijas, convencido, como estaba, hasta la médula de los huesos, de que el matrimonio, tanto para la mujer como para el hombre, era una obligación á que no debían sustraerse. Esto, que le sugerían sanos principios de moral inglesa, se hallaba reforzado por el precepto bíblico *Crescite et multiplicamini*, que Mac-Person, muy religioso, como todo buen protestante, consideraba no sólo un consejo de la Divinidad, sino también una orden imperiosa é incontestable. Por otro lado, el recuerdo de dos hermanas solteronas venía á robustecerle en su determinación de casar á Fanny, y le hacía decir á veces con tono sentencioso, «que no conocía nada más desgraciado sobre la tie-

rra, después de los réprobos y los criminales, que la mujer condenada á *vestir santos*, luego de haber malgastado los mejores años de su juventud.»

Sin embargo, tanto hizo Fanny, tanto dijo, tanto suplicó, tan vivamente pintó á su padre el fastidio que la embargaba, que Mac-Person, con un suspiro, salido de lo más profundo de su ancho pecho de gigante, consintió por fin en llevarla á *La Coronilla* y en abandonar los proyectos matrimoniales que había acariciado. Dejó, pues, á Enriqueta en casa de los parientes de la que fué su mujer, y volvió á su estancia con aquella Fanny, que había sido su ídolo, su tesoro, el objeto de todo su orgullo ante el mundo, y que ahora iba á consagrar á su viejo padre el resto de la ternura exquisita que nadie había sabido descubrir en el fondo de su alma, y el último fulgor de una juventud, que, como un sol espléndido, se acercaba majestuosa y lentamente al horizonte, término de su carrera.

III

Pasaron algunos años, durante los cuales don Juan el *inglés*—como llamaban á Mac-Person los paisanos de su relación,—vió trocar el rubio rojizo de su barba larga y gruesa, por la blan-

cura nívea de la vejez, que es el invierno abrumador de la vida. Enriqueta, hecha ya una señorita, y con carácter muy distinto al de su hermana, brillaba triunfante en Montevideo, mientras que Fanny, consagrada por entero á su padre y á sus quehaceres domésticos, olvidaba, como el sabio en su retiro, los bullicios de la vida turbulenta; y como el poeta, maldecía á veces con un poco de amargura, al pobre mundo *y su banal ruido.*

Pero, al pasar el límite de los treinta años; al ver que la juventud, que había sido la fuerza de su inteligencia, se desvanecía con la hermosura, que había sido la base de su orgullo, comenzó á sentir algo así como remordimientos de aquello que fué á la vez vanidad y clarovidencia, y que en otros tiempos la disgustó de los hombres y de su compañía. No se lo quiso confesar á sí misma, pero lo cierto es que su sensibilidad virgen aun de todo impulso apasionado, experimentaba el secreto disgusto de haber sido hecho para el amor y de no haber amado nunca. En sus horas de tristeza, Fanny sentía que su misión sobre la tierra debía ser distinta á la de leer de continuo y cuidar de un padre achacoso y envejecido. Sentía en el pecho un vacío inexplicable, una espantosa soledad que entumecía su corazón ávido de sentimientos. Es que en su alma, hermoso altar que debió haber sido con-

sagrado al cariño, no se conservaban las cenizas de ninguna pasión cuya memoria pudiera ser un consuelo á la vejez que se acercaba amenazadora, y una vez desaparecida la alegría y la fortaleza de carácter, que son atributos de la juventud, en el pecho de Fanny no se hubiera podido encontrar nada, absolutamente nada, no siendo un fondo de bondad inalterable.

Fanny misma se espantaba de las turbulencias de su temperamento, que despertaba de pronto con todos los ímpetus de la furiosa adolescencia, en una pobre mujer que tocaba ya á los límites de una vejez anticipada por el fastidio. Sentía una necesidad tan grande de llenar el vacío de su pecho, sentía una tan poderosa inclinación á querer á alguien fuera de su padre, que no vaciló ni un instante en aceptar, sin haber gozado nunca los placeres de la amante ó de la esposa, las cargas y las responsabilidades de la maternidad. Recogió, pues, á un pobre huérfano de cuatro años y se consagró á su educación con cuidado y dedicación, y tanto hizo, que consiguió al fin que Carlitos, el pobre niño abandonado, la quisiera como á una madre. Mac-Person mismo, enternecido al ver el cariño, la generosidad de su hija para con un extraño, exclamaba á veces involuntariamente:

—¡Qué buena esposa y qué buena madre serías si hubieras querido!—Á cuya exclamación

Fanny contestaba invariablemente con un suspiro de los más profundos.

No fué bastante el amor á Carlitos para la pobre Fanny, y recurrió á otro amor más puro y sobre todo más elevado: el amor á Dios. Perdió la antigua afición á los libros de ciencia y de literatura, en que bebía ansioso su espíritu sediento, y se dedicó por completo á las prácticas religiosas. Fanny era católica, porque su madre quiso que lo fuera, tolerándolo Mac-Person. Se entregó, pues, de lleno al Devocionario y á los libros místicos que tuvo á su alcance, y en el pequeño oratorio que estableció al lado de su alcoba, pasó más de una vez las horas largas en éxtasis ante un gran crucifijo de ébano con un Cristo de plata, que sonreía mansamente á los pecadores desde lo alto de su patíbulo.

IV

Un día, al volver de un viaje á Montevideo, Mac-Person dijo de pronto en la mesa:

—Fanny, tu hermana Enriqueta se casa.

La pobre Fanny miró á su padre con asombro. El viejo, alegre con la noticia, comenzó á dar detalles con una locuacidad extraña en su habitual reserva. El novio, hijo de un anti-

guo amigo suyo muy querido, era un buen muchacho, honrado, laborioso, inteligente y con su diploma de médico en el bolsillo; un excelente partido para Enriqueta, que estaba á su vez muy enamorada. Mac-Person, ebrio de satisfacción, entró en pormenores que pintaban toda la felicidad de Enriqueta, y concluyó por decir, con una sonrisa y estrechando afectuosamente la mano que Fanny le abandonó:

—Yo hubiera querido, como Labán, que de mis dos hijas, Lea fuese la primera en casarse; pero como en estos tiempos no se puede engañar impunemente á un novio con simulaciones de persona, debo resignarme á que Rachel se llame señora antes que su hermana mayor, en lo que ésta llevará el merecido castigo por no haber querido satisfacer jamás los íntimos anhelos de su anciano padre.

Fanny oyó esta reconvención en silencio, y después se encerró en su cuarto. Estuvo, sin saber por qué, llorando toda la tarde, y más de una vez sus ojos se fijaron con una expresión de ira reconcentrada en el pequeño retrato de Enriqueta que colgaba de la pared. La santa notó con dolor que la felicidad de su hermana la causaba á la vez desesperación y envidia, y avergonzada de tan bajos sentimientos, recurrió á toda la fuerza de su voluntad para recuperar su tranquilidad acostumbrada. Pero todo fué en

vano, y por muchos días aun tuvo que luchar con la fiebre y el insomnio que á cada momento le traían á la imaginación una pareja hermosa y joven, bebiendo dichosa en la dorada copa de la felicidad que ella había rechazado en su orgullo, diciendo: ¡No tengo sed!....Y cuando necesitaba beber en ella para apagar el fuego de su corazón, cuando sentía por primera vez la sed de amor que antes no llegó á conocer, ¡entonces recién echaba de ver que, al dejarla caer de sus manos, la copa encantada se había roto en mil pedazos!.... ¡y para siempre!

V

Dos meses después Mac-Person partió á presenciar y autorizar el matrimonio de Enriqueta. Pretextando una ligera enfermedad, Fanny se negó á acompañarlo, porque sabía muy bien que le sería penoso asistir á la consagración de una felicidad que ambicionaba, sin esperanzas de conseguirla. Pasó en la más completa soledad los días de ausencia de su padre, y sólo á Carlitos permitió que la interrumpiera en el silencio de su santuario. Víctima de una crisis nerviosa, Fanny acudía al rezo y á la meditación mística como al supremo y último lenitivo, y más de una vez, después de un ataque pro-

fundo de tristeza, recobraba las fuerzas de su espíritu abatido, releyendo algunas páginas de Santa Teresa de Jesús, ó ciertas oraciones, aunque menos literarias, igualmente consoladoras.

La ausencia de Mac-Person duró muy pocos días, al cabo de los cuales un *break*, tirado por cuatro caballos, entró al galope en el patio de la estancia. Bajó primero del coche don Juan, y después la feliz pareja que venía á esconder su dicha á las miradas indiscretas de la sociedad. Enriqueta, deslumbradora en su elegantísimo vestido de viaje, abrazó á Fanny con toda la efusión de una hermana buena y cariñosa. Fanny correspondió como pudo, un tanto friamente, porque á pesar de todo su talento y de su habitual energía, nunca había podido disimular ni engañar á nadie.

Detrás de Enriqueta se presentó su esposo. Octavio era un joven de varonil presencia y frente despejada, que contaría apenas treinta años. Saludó con la más amable de las sonrisas, y clavó por un momento en los ojos de Fanny su mirada clara é inteligente. Fanny tuvo que esforzarse para mostrarse gozosa sin dejar traslucir su disgusto interno y una inexplicable sensación que la embargaba. Octavio le pareció al pronto antipático, no tan buen mozo como Mac-Person le había dicho, no tan inteligente como todo el mundo creía, y hasta falto de los

modales distinguidos, cuya ausencia no podía dispensar en ninguna persona.

Esa tarde Fanny no pudo excusarse de asistir á la mesa. Estuvo muy silenciosa, muy estirada en su sitio acostumbrado, con algo de la rigidez inglesa que había heredado de su padre. No despegó los labios, ni siquiera, como siempre hacía, para reconvenir á Carlitos, y eso que estuvo algo más travieso que de costumbre. Su silencio se hizo notar por fin, y Enriqueta hubo de decirle, con la más cariñosa de sus sonrisas:

—¿Sabes que estás muy callada? ¿en qué piensas?

Fanny contestó brevemente:

—En nada. Los miro.

Miraba, sí, con envidia á los dos esposos, que se contemplaban con arrobamiento, sin preocuparse de los presentes. Veía á Octavio hablando al oído de Enriqueta, y á ésta ruborizarse de placer y de contento. Fanny se preguntaba entonces interiormente: ¿qué se dirán? y se esforzaba en recordar las pocas palabras de amor que había querido oir en su vida, tratando de adivinar las que Octavio pronunciaba. Pero le parecían tan insulsas y tan vulgares las frases inspiradas por ella, que no se atrevió á suponerlas en boca de aquel hombre, que con una sola palabra proferida en voz baja conseguía

iluminar el rostro hermosísimo de la esposa, y hacer asomar á sus ojos, llenos de ternura, relámpagos de felicidad y de alegría.

Á pesar del dolor que la contemplación de la ventura de su hermana le causaba, Fanny tuvo la suficiente energía para asistir diariamente á escenas íntimas que la atormentaban de una manera horrible. Al principio no se daba cuenta ni del porqué de esa resolución, ni de la causa que la arrastraba, á pesar suyo, al lado de aquellos que la martirizaban sin saberlo ni quererlo. Pero cuando descubrió esa causa, Fanny pudo considerarse la más infeliz de las mujeres. Con espanto examinó un día el fondo de su conciencia, y presa del terror y de la desesperación, descubrió en él una pasión culpable y funesta: amaba al marido de su hermana. Se arrojó á los pies del crucifijo; rezó con más fervor y más sinceridad que nunca; imploró el auxilio del cielo para ahogar en capullo la flor envenenada y tardía que brotaba de pronto en ese su corazón que ella creía estéril; lloró á torrentes amargas lágrimas de dolor, y hasta pidió la muerte en sus oraciones, como el supremo remedio á la vergonzosa enfermedad de su alma. Pero todo fué en vano, y el corazón de Fanny tuvo que resignarse á las mordeduras de una pasión voraz y sin esperanzas, que amenazaba, al crecer día á día, romper todos los diques y vencer todos los obstáculos.

Con desesperada energía, trató Fanny de reforzar esos diques y esos obstáculos; trató por todos los medios á su alcance de matar un amor que la avergonzaba, puesto que la obligaba á envidiar á una hermana, á quien siempre había considerado como á su inferior en hermosura y en talento. Lo primero y lo único que se le ocurrió al pronto, fué evitar continuamente la presencia de Octavio, y al efecto simuló un malestar que no le permitía salir de su cuarto. Pero el remedio no hizo sino agravar la enfermedad, porque Fanny, en la soledad de su retiro, se encontró inerme para luchar con el recuerdo de su cuñado, que se le presentaba porfiado y persistente en la imaginación, y vencía fácilmente la momentánea fortaleza que las lecturas y reflexiones místicas podían conceder al atribulado espíritu de la pobre Fanny.

Ésta huía, pues, de Octavio, evitando cuidadosamente un encuentro con él; pero la fatalidad pudo más que todas sus previsiones. En una hermosa noche de estío sucedió lo que Fanny, conociendo la debilidad de sus fuerzas y la flaqueza de sus energías aparentes, temía como á la mayor de las desgracias. El cielo estaba oscuro y transparente: millones de estrellas brillaban en el fondo de la bóveda, cual clarísimos diamantes esparcidos al azar sobre un manto de negro terciopelo. La tierra, adormecida después

de un día de calor sofocante, yacía en silencio, sin que turbara su reposo más ruido que el canto de alguna ave retardada ó el estribillo monótono del grillo. En los árboles del monte susurraba la brisa, pero tan despacio, que su cántico más bien ayudaba que ofendía al sueño tranquilo de la Naturaleza.

Era tarde ya cuando Fanny, creyendo dormidos á todos los habitantes de la estancia, se aventuró sola por los sombríos y frescos senderos de la quinta. Se dirigió apresuradamente hacia un paraje tranquilo y solitario, donde dos acacias enormes, entrelazando sus flores y sus ramas, formaban frondoso dosel á un banco rústico. Entregada á sus penosas reflexiones, iba Fanny á tomar asiento en aquel paraje, que prefería por su poética belleza, cuando una voz varonil, que reconoció al punto su corazón angustiado, le preguntó cariñosa:

—¿Eres tú, Enriqueta?

Y una mano amiga aprisionó la suya, y atrayéndola dulcemente, obligó á Fanny á sentarse sobre el banco. Octavio estaba á su lado. Sorprendida y emocionada, Fanny se dió cuenta inmediata de la equivocación de su cuñado, pero no tuvo fuerza ni voluntad para sustraerse al encanto de aquel peligroso instante. En vano quiso encastillarse en la razón, y hacer notar á Octavio el error en que incurría: la razón, ven-

cida por el amor, no supo ó no pudo hablar, y la vergüenza misma detuvo en los labios de Fanny las palabras con que se hubiera sin duda alguna denunciado.

Entretanto, creyéndose junto á su adorada mujercita, y sintiéndose inspirado por el solemne silencio de la noche y por la poesía embriagadora de la ocasión, Octavio comenzó á hablar con acento de exquisita ternura y con palabras tan dulces, ¡tan dulces!.... Fanny oía arrobada y como en éxtasis aquel lenguaje destinado á otra, pero que ella recogía sedienta y afanosa, como recoge la flor moribunda las gotas de un rocío consolador é inesperado. Ante los ojos deslumbrados de la infeliz mujer se abrían de golpe las puertas de ese cielo del amor en que jamás había querido entrar, y que ahora se le aparecía como la mayor de las venturas y de las delicias. Olvidando por completo la falsedad y el peligro de su posición, Fanny suspiraba á cada una de aquellas frases de Octavio, que le penetraban en el corazón como un hierro enrojecido, y se abandonaba poco á poco á aquel hombre que, en su funesto y extraño error, la consideraba suya. Octavio, más elocuente que nunca, hablaba en voz baja del porvenir, de la mutua felicidad, de un eterno cariño ; sin duda alguna, hablaba más como un amante que como un esposo. De pronto, en un arrebato apasionado,

estrechó el talle y depositó un beso ardoroso en la mejilla de la que él creía su adorada Enriqueta.

Recién entonces, lanzando un grito de espanto y de vergüenza, despertó Fanny de su peligroso sueño, y desapareció entre los árboles de la quinta.

VI

Es indudable que Octavio debía darse más ó menos tarde entera cuenta de su equivocación, y de quién había sido objeto de ella; al menos Fanny lo creyó así, y eso contribuyó más á quebrantar su espíritu ya débil y angustiado. Cuando al llegar á su alcoba, encendió luz y se miró descuidadamente en el espejo, se asustó de sí misma al notar su palidez extraordinaria. No tuvo valor para rezar, y su inteligencia, tan clara y luminosa en otros tiempos, se había amenguado de tal manera, que creyó una profanación levantar el alma desde el negro abismo de lo que ella consideraba un pecado horrible, hasta el trono de aquel Señor á quien imploraba como á la personificación de la suprema bondad y del amor. Desesperada, con la frente teñida de rubor y los ojos anegados en llanto, Fanny se arrojó sobre una silla, y retorciéndose

las manos, comenzó á exclamar entre gemidos y sollozos:

—¡Qué vergüenza, Dios mío, qué vergüenza!

Á eso de la media noche, Carlitos salió sigilosamente de su cuarto y llamó con un débil silbido á Dick y Fox, los grandes perros de la estancia. Había resuelto sorprender á un peoncito de Mac-Person, que en las primeras horas de la madrugada tenía la costumbre de penetrar en la quinta, y no contento con robar grandes cantidades de fruta, había llevado su osadía, pocos días antes, hasta apoderarse de una pareja de palomas viajeras, que Carlitos estimaba mucho. Queriendo éste hacer un escarmiento si el ladrón se atrevía á volver á las andadas, atravesó los oscuros corredores de la casa, seguido de los enormes Terranovas destinados á ser los ejecutores de su terrible venganza. De repente, al pasar por delante de la alcoba de Fanny, oyó lamentos, tanto más desgarradores, cuanto que eran más sofocados y contenidos. Carlitos tenía ya doce años, pero era aun supersticioso y creyente, y atemorizado por la oscuridad, se detuvo temblando, y se apoyó en la pared para no caer al suelo.

La puerta del cuarto de Fanny se abrió silenciosa, y en el oscuro corredor se deslizó una sombra vaga, rozando, al pasar, al niño amedrentado, que se creyó morir ante la aparición

de lo que él creía un fantasma del otro mundo. Pero muy pronto desapareció en Carlitos la ofuscación producida solamente por el miedo, y comprendiendo que había algún peligro oculto en esa excursión nocturna de Fanny, se arrojó decidido sobre sus pasos, azuzando á los perros ya nerviosos é impacientes.

Al salir al campo, Carlitos se sorprendió de la extraordinaria claridad de la noche. La luna bajaba hacia el horizonte inmensa, redonda, envuelta en vapores rojizos, sobre la línea oscura de una cuchilla lejana, y el cielo y la tierra tomaban poco á poco un extraño color plateado. El niño miró al rededor de sí con angustia, y vió, á lo lejos, que la sombra blanca descendía rápidamente la cuesta en cuya altura se levantaban las habitaciones de la estancia.

—¡Mamá! ... ¡mamá! ... Y el grito agudo y penetrante del niño pareció desgarrar el fúnebre silencio de la noche. Acongojado, se lanzó también Carlitos á la carrera.

Fanny, entretanto, no veía ni oía nada. Como si se supiera perseguida, apuraba el paso en medio de la noche clara, tropezando en las piedras ocultas entre el pasto cubierto de rocío, y enganchándose en los cardos, pero sin preocuparse de los obstáculos que se le oponían. Pasó por entre los árboles del monte que había en el bajo, y se acercó rápidamente al arroyo, que se

ensanchaba en laguna extensa y profunda, circundada de frondosos sauces y espesos cañaverales. Al llegar á la orilla se detuvo un momento; fijó en la plateada superficie del agua, que relucía como acero bruñido, una mirada reposada y tranquila; levantó las manos inconscientemente para arreglarse la cabellera en completo desorden, y contempló la bruma tenue y blanca que envolvía como un sudario los viejos sauces que bañan eternamente sus raíces rugosas en las aguas mansas del arroyo.

—¡Mamá!...¡mamita!...¡mamita!...

El grito lastimero se dejó oir más cerca, y tan doloroso, que parecía humedecido en lágrimas. Fanny sonrió tristemente al escuchar la voz cariñosa, y tomando una brusca determinación, penetró resueltamente en el agua. Avanzó dos ó tres pasos se santiguó por última vez, y se hundió de pronto. Cuando Carlitos llegó, sólo vió un remolino en la superficie, y en medio de la noche clara y hermosa, noche creada tal vez para el amor y la poesía, se oyó tan sólo el lamento desgarrador del niño que se arrojó sobre la playa á llorar desesperadamente.

1887.





FANTOCHES

QUISIERA poseer ese lenguaje sencillo y suave de que se vale Andersen para hacer comprender las cosas más extrañas y maravillosas, á los niños que oyen sus cuentos fantásticos de boca de alguna mamá complaciente. Quisiera poseer el secreto de despertar en las imaginaciones infantiles esos benditos sueños de color de rosa, que ponen en las cabecitas inteligentes una expresión adorable de curiosidad mezclada con encanto. Quisiera tener paleta de mil colores, los más variados, los más brillantes, los más intensos, para pintar el fondo de esos cuadros deliciosos, tan del agrado de los niños, en que aparece la princesa Azucena navegando en un pétalo de rosa sobre el agua azulada de un estanque, y el príncipe Cañamón empeñado en descomunal combate contra un escarabajo monstruo, de gruesas patas y caparazón verdosa. Quisiera todo eso, que no es

poco querer, para hacer una descripción tal de las maravillas de Holden, que no pareciera pálida á la imaginación ardorosa de esos niños que en el silencio de la noche, cuando ha sonado la hora de dormir, y la luz vacilante de la lamparilla pinta grandes y móviles sombras en las paredes, se entretienen con los ojos ya cerrados, en fraguar cuentos imposibles, de hadas que regalan dulces y juguetes, de jardines fantásticos en que la fruta más apetecible está al alcance de la mano, y de palacios encantados, deslumbrantes, grandes y lujosos, que no se parecen por cierto á las salas sucias y antipáticas de la escuela.

Pero sin el lenguaje de Andersen, sin la mágica paleta que presta color á las ilusiones infantiles, trataré, sin embargo, de dar una débil idea de lo que anoche ví en San Felipe. He visto unos artistas maravillosos, muy pequeños, muy bien vestidos, con las caras curiosísimas, y los trajes más lujosos y elegantes que es dable imaginar. He visto princesas de voz atiplada, con grandes mantos bordados de oro y cubiertos de pedrería deslumbrante; acróbatas prodigiosos, que durante un cuarto de hora hacen los equilibrios más difíciles sobre la cuerda floja; bailarinas hermosísimas que sonríen graciosamente al adoptar las posturas más arriesgadas y provocativas; *clowns* de primer orden,

que obligan á reir á carcajadas con sólo revolver los ojos y abrir desmesuradamente la boca. Esos artistas son maestros en la pantomima, gesticulan divinamente, hacen esfuerzos nunca vistos para dar expresión al rostro, y, ¡cosa increible! son tan nerviosos, que todo lo ejecutan á saltos, al compás de la música, y como si tuvieran azogue en las venas. He visto también un artista original, graciosísimo, especie de payaso, que no puede estar sin hacer diabluras, maestro sapientísimo en picardías, y *farrista* de marca mayor. Se llama Boby, según el programa, y sale á la escena para hacer morir de risa á los infantiles espectadores, que siguen con la mirada ansiosa y el corazón palpitante, las peripecias accidentadas del sainete. Boby es un pillastre consumado: roba la canasta de una pobre sirvienta que va al mercado, con tanta desvergüenza como la que despliega al hacerle una zancadilla á su amigo y cómplice Pantalón; es un vago que pierde lastimosamente su tiempo cazando mariposas ó haciendo *barullo* en los cafés y en las confiterías. Hace las delicias de los muchachos traviesos, que aplauden hasta romperse las manos, cuando Boby lleva á cabo una de sus gloriosas hazañas. Hay algunos que no saben contenerse y rasgan de pronto el silencio con grandes aclamaciones ó carcajadas cristalinas, que tienen un eco inmediato en to-

dos los espectadores. Anoche, en el momento en que Boby se aproximaba cautelosamente á una de sus víctimas acostumbradas, amenazándola, á traición, con un bastón formidable, se oyó una vocecita gozosa, en medio de la platea, que dijo con toda gracia:—¡ Papá, papá! ahí le *atraca* un palito ! Boby no se inmutó, porque es muy desvergonzado, y descargó el golpe como si tal cosa. Al rato entró en un magnífico restaurant, y con su lenguaje peculiar, en que se mezclan todos los idiomas, gritó á la dueña: —*Madame,* tráigame *Bierra,* Champagne, Cognac.... ¿Cuánto valer *bottiglia* Champagne?—Cuatro nacionales, contestó la dueña con su voz de falsete resfriado.– ¡Aoh! ¿cuatro nacionales? Ser muy caro! .... no traer Champagne.—¿*Bierra* tampoco?—*Bierra* tampoco.—¿Qué traer entonces? —Un *verre d'eau.*—¡Oh, *no, signor!*—contestó la dueña, indignada. Entonces Boby, con una maldad increible, hizo volar platos, cuchillos, manteles y sillas; volteó la mesa; atropelló á la dueña y á los mozos, se trabó en descomunal combate con un celador que entró á restablecer el orden, y después del triunfo, el pícaro sonrió maliciosamente, metióse la punta de los dedos en la boca é hizo oir un silbido insolente y provocador como él sólo.

Me dicen que los artistas de San Felipe son muñecos de palo y goma vestidos de seda y

manejados desde arriba por hilos invisibles. No lo puedo creer; y para mí, los artistas de San Felipe son enanos perfectos, hombrecitos de una raza especial, parientes de aquel general Tom Pouce, que causaba la admiración y el asombro en las ferias de Europa. ¿Cómo suponer que son simples muñecos de madera esos acróbatas ágiles y ligeros, esos payasos que hablan con los ojos y la variable expresión del rostro; esos personajes que saben comer, bailar, beber y agarrar los objetos como personas decentes? Muñecos, sí, eran aquellos con que el célebre Salsilli hacía las delicias de una juventud que ya peina canas; aquel don Procopio tosco y contrahecho; aquellos reyes mamarrachos, con un queso de bola por cabeza y una corona de oropel deslucido; aquellos guerreros tiesos y duros, con un pedazo de latón clavado en la mano derecha; y finalmente, aquel Misericordia Campana, negro graciosísimo y valiente, terror de sus compañeros, á quienes descalabraba á garrotazo limpio, y héroe de cien contiendas, en las cuales, según el dicho vulgar (nunca mejor aplicado), no dejaba títere con cabeza. Yo he visto muchos y buenos títeres en mi vida, hasta he sido empresario de una compañía de muñecos (cuando usaba pantaloncito corto), que en teatro de mi exclusiva propiedad ponía en escena *El valle de Andorra*, *La casa del duende*,

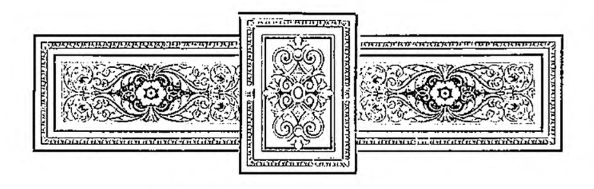
Misericordia y el fantasma, y otras piezas por el estilo. En París he conocido los graciosos *Guignols* de los Campos Elíseos, el Polichinela espléndido del teatro Serafini, que reparte dulces y regalos á los niños... si los padres tienen la precaución de pagarlos á la entrada. Pero jamás he visto títeres que sean capaces de hacer las hazañas que anoche llevaron á cabo los artistas que dirige Holden; artistas tan aptos para un fregado como para un barrido, y que con la misma voluntad dan una voltereta en el aire que un paso de baile, y la misma destreza tienen para dar un garrotazo al más pintado que para cantar un aria en voz de falsete, ó tocar el instrumento más complicado y difícil.

Niños juiciosos y aplicados, que merecéis el cariño de propios y extraños: si vuestros padres os ofrecen un premio á vuestro juicio y á vuestra aplicación, pedidles que os lleven á ver los célebres *Fantoches* de Holden. Una función de San Felipe vale la pena de que os portéis bien durante una semana entera, sin hacer rabiar á mamá, sin merecer una sola penitencia en el colegio, ni una sola palmadita en la casa paterna. Todas las maravillas del teatro de Holden: bosques encantados, palacios lujosísimos, transformaciones de magia, paisajes seductores, osos que bailan majestuosamente y perros que muerden y hacen presa como los de carne y

hueso, valen bien la pena de que os toméis el trabajo, pequeños diablillos infantiles, de marear y cansar á vuestros padres con caricias y zalamerías. Subíos á sus rodillas, habladles de todos estos prodigios que os he contado, y entre beso y beso, como quien no quiere la cosa, preguntadles: — ¿Cuándo vamos?

1888.





EL MES DE LAS LLUVIAS

¡Santa Bárbara bendita
Que en el cielo estás escrita!...

SOLVITUR *acris hiems grata vice veris et Favoni*... dice Horacio al saludar los primeros soplos de la brisa tibia y perfumada que anuncia la primavera. Mucho se engañará quien suponga que comienzo haciendo cita de lengua muerta sólo para echarlas de pedante á lo Trissotín ó á lo don Hermógenes. Si cito á Horacio, es porque nadie, como él, ha encontrado el tono de la poesía en esta época del año, en que la naturaleza se desnuda de los últimos harapos del invierno, para vestir después su espléndido manto verde, que brilla tan alegremente en las praderas y en los árboles. Nadie como el amigo de Mecenas ha sabido hallar en esta época indecisa de los últimos fríos y de las primeras palpitaciones estivales, la nota epicúrea, esa nota del placer y

de la molicie, que infunde cálida alegría al corazón y lo trastorna y lo embriaga. En estos días inconstantes, en que tan pronto brilla el sol esplendoroso como llora la nube desconsolada, es grato recordar de vez en cuando al viejo Horacio, el de los consejos buenos y agradables. Si el céfiro, Favonio tímido, susurra débilmente entre las ramas que recién retoñan, y si la luz del sol, como una lluvia de oro, baja sobre los prados húmedos, vienen á la memoria las palabras que el poeta dirige á Sestio: — « Ahora conviene ungir la cabeza con finos perfumes, enlazarla con el verde mirto ó con las flores brotadas de la tierra recién entreabierta. » Si, por el contrario, sopla el vendaval furioso, y las pesadas nubes grises cruzan, tambaleando, por el horizonte, el poeta se consuela y nos consuela, aconsejando á su amigo Taliarco: — « Disipa el frío poniendo bastante leña en el hogar, y haz que salga abundoso tu excelente vino de cuatro años, de la urna sabina que lo contiene. »

Dissolve frigus!... ¡Disipa el frío! Pronto se disipará por sí mismo, sin que haya necesidad de combatirlo con el vino de Chipre calentado en el ánfora de oro, ó con la hoguera de maderas olorosas que chisporrotean alegremente al transformarse en llama roja ó azulada. La tierra, divorciada del sol, en estos meses de in-

vierno, vuelve de nuevo á los brazos del esposo amante, impulsada por esa ley de la gravitación universal, que acerca á los astros en el espacio, como la simpatía aproxima y enlaza á los hombres. La reconciliación del astro y del planeta está ya próxima: el Sol y la Tierra se darán el ósculo de amor en el equinoccio. El termómetro comienza á subir lentamente, ganando hoy un grado, mañana dos, en la escala de Reaumur ó de Fahrenheit. El barómetro, por el contrario, baja que es un gusto. La aguja amenazadora pasa de *Lluvia* á *Tempestad* con una facilidad pasmosa. La presión de la atmósfera, desequilibrada por los primeros síntomas de la primavera, varía de hora en hora con la rapidez de una veleta en medio de un huracán. En los barómetros de probeta, el mercurio parece loco: sube hasta el *Variable,* para caer en seguida y volver á subir. Lo cierto es que si la temperatura cruel del invierno riguroso se vuelve poco á poco benigna y agradable, se abren en cambio las cataratas del cielo, y la tierra se anega bajo una lluvia continua, porfiada é inacabable. Es que Santa Rosa se acerca para concluir dignamente, con su triste semana, un mes de agua, de truenos y de relámpagos.

¡Santa Rosa!... Abramos el paraguas... La gran tormenta se prepara con todo el lujo de la *mise en scène* que usa la Naturaleza en

sus grandes espectáculos; con todo el estrépito de esa orquesta colosal que dispone de instrumentos tan poderosos como el huracán que asorda con su lúgubre alarido, y el trueno que estalla con el fragor de cien cañones. Á veces pasa la tempestad en uno de esos días saturados de electricidad, con nubes negras ó aceitunadas, que el rayo recorta en zig-zag rojizo, mientras la lluvia azota con furia el suelo, el granizo rompe los vidrios y destroza las simientes, y el viento dobla los enhiestos árboles cual si fueran débiles juncos, y pasa silbando como una sierpe furiosa. Á veces dura la lluvia una semana entera, de esas semanas tristes é interminables, en que el cielo color plomo no se cansa de lagrimear, en que las nubes pardas siguen lentamente á las nubes grises, en que no se divisa un horizonte que no esté cubierto de nieblas, ni un semblante en que no esté pintado el fastidio. Todo está lúgubre y sombrío: el cielo, el mar, la tierra y los corazones. Y cuando ya parece que no se puede aguantar más, que es cosa de pegarse un tiro ó arrojarse al agua, entonces interviene Santa Rosa, que lleva un nombre poético y perfumado: disipa con una mirada la tormenta crónica del invierno, y abriendo de par en par las puertas de la primavera, nos muestra á lo lejos un cielo azul y

transparente, el cielo de las almas juveniles, el cielo del amor, el cielo de la poesía.

¡Venga, pues, Santa Rosa, á concluir de una vez con todo esto! Hace un mes que soportamos este tiempo endiablado saturado de *spleen*, y los mismos días insufribles, padres de un constante mal humor, que Hugh Conway ha llamado con toda propiedad *Dark Days*. Hace un mes que las calles parecen arroyos fangosos, las esquinas lodazales, las plazas charcos inmundos. Sobre el gris desesperante del cielo, recórtase vagamente la silueta de las casas, cuyas paredes sudan la humedad de que están impregnadas; humedad que se condensa á lo largo de las cornisas y del filo de los balcones, para caer, en gotas, sobre los pacíficos transeuntes que cruzan, aburridos, las calles sucias, bien arrimados á las paredes para resguardarse de la lluvia y mirando de vez en cuando el cielo uniforme, como diciendo: ¿Esto no acabará nunca? Hace un mes que no se ven sino paraguas abiertos y sobretodos cerrados. Solamente quien tuvo impermeable con capucha y zapatos de goma, pudo desafiar impunemente los rigores del agua, que no ha cesado un momento de repiquetear en los vidrios, mansa, tranquila, monótona, sin apresurarse ni un segundo, sin cambiar un solo instante de compás y de ritmo. Hace un mes, que las horas son todas idénti-

cas, sombrías y pesadas. De pronto, á medio día, el manto de nubes se espesa, y la oscuridad parece anunciar un eclipse. En vano se recurre entonces á la luz artificial, que empieza á brillar, amarillenta, en el fondo de las tiendas y detrás de los balcones. La niebla, una niebla tenue y sutil que filtra por todas partes, ahoga la llama del gas, envolviéndola en una especie de tul blanquecino y opaco. Truenos apagados se oyen á cada instante, como el sordo rumor de lejanas y prolongadas detonaciones. El relámpago amarillento, ciega con su resplandor instantáneo, y contemplado en la nube, parece una palpitación luminosa de la mole parda. El mar, sin una ola, permanece tranquilo y reposado; y para no romper la monótona uniformidad del paisaje, es gris como el cielo, gris como los muros, gris como los charcos. Parece una inmensa gota de aceite, en la cual, al caer la lluvia, se dibujan numerosos y pequeños círculos, que se extienden, se borran y se renuevan después infinitamente.

Más divertida, más curiosa, es la lluvia que viene de pronto, que se presenta cuando nadie la espera. Es cosa de ver los rostros de aquellos á quienes el agua sorprende sin defensa. El comerciante, que corre en pos de un negocio; el que tiene una cita á la cual no puede faltar; el empleado para quien la hora de oficina ha

sonado hace rato, ponen cara de fastidiados ante ese obstáculo imprevisto que les corta el camino, y que les obliga á buscar refugio en las puertas de las tiendas y en los zaguanes vacíos. Las mujeres cruzan corriendo la calle, evitando los charcos, y dejando ver la blanca enagua al levantar la orla del vestido, para que no arrastre ni se ensucie en el lodo. Los carruajes particulares van á toda carrera, salpicando á los que pasan por su lado: es que el cochero quiere salvar su flamante y lujosa librea. Las pesadas carretas apuran su marcha de tortuga, y las mulas, con las orejas gachas, el lomo empapado, y las crines chorreantes, soportan resignadamente los palos, los juramentos y las blasfemias de los carretilleros. De pronto, al oir un trueno más fuerte que los otros, una bestia se asusta, se detiene y se empaca... ¡Allí de los gritos, de las malas palabras, de los latigazos repartidos sobre la cabeza y sobre las espaldas del pobre animal! Los desocupados ríen, el celador mira impasible la escena, y el carretillero, en medio de la lluvia, sigue pegando hasta que se le duerme el brazo. El carbonero, sobre su carro, pasa con la cabeza metida en una de sus negras bolsas, que una vez mojada, destila sobre el rostro de su dueño una tinta parecida á la de los calamares; el panadero, apurando su escuálido caballo, se guarece bajo un enorme cesto

redondo, que lo tapa casi por completo. Detrás de las ventanas empañadas, se ven caras infantiles, ojos curiosos que saborean todos los detalles de un cuadro lleno de animación y de movimiento. Los pilletes descalzos y con las bronceadas pantorrillas al aire, se entretienen en improvisar diques de barro y basura junto al cordón de las veredas, en el estrecho canal que siguen las aguas pluviales, cayendo amarillentas y revueltas en pequeñas cascadas, formando entre las piedras de la calle ríos en miniatura, ensenadas, golfos, y á veces terribles remolinos y torrentes impetuosos, en que zozobran y se hunden los débiles botes de papel que se aventuran en ellos.

Los que han de fastidiarse de firme con la lluvia cargosa de este mes, son los cazadores recalcitrantes que quieren aprovechar los últimos días de la estación *cinegética.* En el pasto mojado, en el suelo hinchado como una esponja, el rastro de la perdiz se pierde y se borra. En vano es que el perro hunda en el musgo la nariz inquieta; en vano es que la levante para sorprender en el aire un átomo, un indicio: la perdiz se agazapa, se esconde, y se salva de la encarnizada persecución. El cazador no tiene más remedio que emplear sus cartuchos en otras aves, y se levanta de madrugada, cuando una blanca bruma flota aún sobre los verdes sauces del

arroyo ó sobre el cañaveral de la laguna, para sorprender la bandada de patos que negrea sobre las aguas dormidas. El tiro es fácil; las víctimas son numerosas, porque al levantar el pato su tardo vuelo, siendo, como es, animal zonzo, ofrece al cazador un blanco enorme. No así la becasina, que con las patas hundidas en los charcos de agua clara, vive siempre alerta, con el oído atento, y al primer rumor se lanza al espacio, cortando el aire en vuelos de giro rápido y caprichoso. El cazador la persigue con empeño, porque hay mérito en matarla, como también lo hay en herir al chorlo que dispara con sus largas zancas, ocultándose entre las matas, hasta que la primera detonación lo obliga á mover las alas y á remontarse. Á veces, en este mes detestable, el cazador, aburrido, toma la escopeta para matar palomas torcaces en los pelados cardales de la cuchilla, pero no cuenta con la huéspeda, que baja de las nubes en forma de niebla, y cubre las alturas con un blanco velo. Después de haber acechado un buen rato; después de haberse acercado á la bandada con toda cautela y precaución, cuando el cazador cree que la tiene en sus manos y aprieta ya el gatillo, oye detrás de él el ruido de millares de palomas que se levantan á un tiempo, y nota con rabia, con extrañeza y desesperación, que apuntaba á las negras flores del cardo, que á

través de la bruma parecían aves encaramadas sobre los tallos largos y secos.

En los jardines, todo renace, todo revive, todo se renueva. El agua fecundiza la tierra, que comienza por engendrar hongos blanquecinos y transparentes, y acaba por cubrirse de musgo fino, corto y apretado, formando una verde alfombra aterciopelada. Los durazneros ostentan sus flores rosadas, que destacan débilmente en el esqueleto de ramas oscuras. El espinillo abre sus flores de nieve, tan espesas, tan apretadas, que á lo lejos semejan montones de blanquísimo vellón. Las violetas se ocultan, pero en vano, porque su perfume las denuncia. Casi todos los árboles están desnudos todavía; algunos de ramaje blanco, completamente pelado, resaltan en lontananza sobre el fondo del cielo, como si fueran hechos de finísimo encaje. Los eucaliptus, siempre verdes, siempre severos, ostentan sus troncos pintarrajeados con grandes manchas plomizas, verdes y azuladas, y algunas rojas, que parecen coágulos de sangre. El viento agita su ramaje húmedo, perfumero inmenso que impregna el aire de balsámico olor. La acacia luce sus penachos amarillos, y en torno del tronco, una espesa capa de sus flores convida á tenderse sobre ella, para meditar bajo la bóveda de grandes ramas y finísimas hojas, que susurran y se balancean soñolientas.

¡Qué hermosa estación ésta, precursora de la primavera! ¡Cómo embriaga, cómo deleita, cómo sonríe! ¡Infeliz del que la contempla indiferente porque no la comprende ni la aprecia! ¡Más infeliz aun aquel que comprende todas sus hermosuras, y que siente que la vida no le basta para gozar de ellas, que la vida se le escapa y que no le dará tiempo para ver convertido en flor, el débil retoño que brota ahora en los extremos de las ramas!... Estas reflexiones me asaltaban la otra tarde en el Prado, contemplando una hermosa pareja que se paseaba por las calles más solitarias del jardín. Eran dos recién casados; dos cuerpos jóvenes, hermosos y gallardos dos almas estrechamente unidas con los lazos de un amor ardentísimo. Parecían vivir en el seno de la felicidad más completa; entregados el uno al otro, sonriéndose con la mirada y con los labios, no hacían sino verse, estrecharse, hablándose en voz muy baja. Cualquiera los hubiera envidiado; pero, yo los compadecí. Él, pálido, demacrado, con todos los síntomas de la tisis, se detenía de vez en cuando para respirar con fuerza el aire embalsamado, y se llevaba la mano, con un movimiento involuntario, al pecho dolorido y enfermo. Después volvía á caminar, y seguía la interrumpida conversación con la joven esposa, que clavaba en su rostro una mirada profunda y llena de sincera adoración. Al

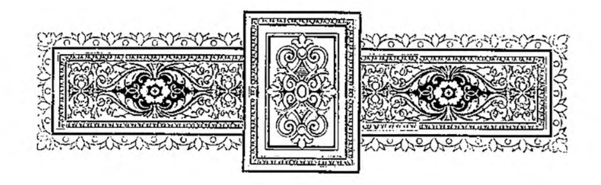
ver la alegre sonrisa de aquel moribundo, acordábame de los esclavos Asra, para quienes, según dice Heine en una canción puesta en música por Rubinstein, el amor fué un tósigo que les envenenó la vida, un vampiro que les bebió la sangre, un fuego que los consumió lentamente, como consume la llama poco á poco el perfumado aceite de las lámparas sagradas.

—¡Ése no verá la primavera!—pensé ante aquel tísico que pertenece á la triste especie de los que se mueren cuando aman: *welche sterben wenn sie lieben!*— Pero la verá pronto la tierra cuyo fecundo seno se estremece ya de gozo, henchido de savias abundantes y generosas. Pronto volverán las golondrinas; Favonio sopla ya bajo las frondas, que esperan el beso cotidiano del sol para tupirse, para enredar sus millares de hojas y formar la hermosa y sombría techumbre, bajo la cual, según Platón, descansa á veces el Amor, después de suspender el temible arco y el carcaj repleto, con las mejillas teñidas en el color de las manzanas, y la sonriente boca entreabierta, ofreciendo la miel de sus labios rojos á las jóvenes abejas que zumban á su al rededor. Y después de la primavera que nos hará olvidar con sus goces el fastidio del mes de las lluvias, vendrá como siempre el estío, con su sol radiante, que agrieta el suelo y difunde por el espacio leves y doradas partí-

culas, y con su atmósfera candente como el vaho de un horno. Entonces, según Andrés Chenier, en el corazón de los bosques, hostigado por el calor, el barbudo chivo irá á encontrar con la cabeza baja al Sátiro enemigo. Éste hundirá en el suelo la pezuña al resistir el imprevisto ataque, y al chocar las poderosas frentes, el aire clamará espantado, y la selva se estremecerá de terror hasta sus raíces más profundas!

1887.





RIGOLETTO

No era cojo, ni manco, ni jorobado, pero parecía las tres cosas á la vez. Nunca caminaba derecho, ni accionaba como los demás hombres, ni hacía nada que no fuese grotesco como una contorsión de payaso. ¡Pobre Lorenzo! Era un monstruo contrahecho, un engendro espantoso, un aborto de la madre naturaleza en un terrible momento de dolor y de rabia.

Pero en aquel cuerpo deforme, todo desvencijado, todo colgante, había un espíritu de primera fuerza, y un alma que si hubiera estado al sol, habría deslumbrado de seguro con el fulgor de su hermosura. Lorenzo, á los veinticinco años, era el hombre más bueno y cándido que imaginarse pueda; pero nadie, al verlo tan horroroso y repelente, podía suponer que se escondiera en él la chispa simpática de un sentimiento grande, noble y generoso.

Lorenzo, á más de ser horrible, no se cuidaba ni poco ni mucho de disimular su proverbial fealdad. Vestía con una negligencia sorprendente en un joven de buena y distinguida familia, y más que un rico señor bien cuidado y servido, parecía un criado que utilizara, para vestirse, las prendas prehistóricas de un amo poco rumboso. Su ropa no conocía cepillo, sus botas no conocían lustre, su enmarañada cabellera no conocía peine, ni cosmético, ni aguas olorosas y refrescantes. Tal vez el *monstruo*, como le llamaban los amigos, era así por no mirarse jamás en el espejo, y no se miraba por sistema, por capricho, ó por manía. Lorenzo, que se sabía feo, huía de los vidrios azogados, y cuando le preguntaban la razón de no mirarse en ellos, contestaba con mucha gracia:

—No quiero darme un disgusto.

El *monstruo* era todo lo bueno que se puede ser en esta tierra, pero no lo aparentaba. Era capaz de vender hasta la camisa para socorrer á un pobre; deseaba, en lo más íntimo de su conciencia, todo el bien posible á sus semejantes; pero con todo, muy pocos le habían visto prodigar limosnas, ó le habían oído alabar las condiciones recomendables de los demás.

Es que en Lorenzo había dos personas morales distintas: una íntima, y otra para los amigos, para el público. La primera era noble, hermosa,

cándida, casi virginal; la segunda era tal vez más triste y más horrible que el aspecto físico de Lorenzo.

Siendo éste todavía un niño, todos se burlaban de él, huyéndole y echándole en cara su fealdad; y el pobre muchacho, solo, taciturno, abandonado por todos, se sentaba á llorar en un rincón, donde nadie le consolaba con mimos ni caricias. Un día, alguien encontró que Lorenzo había dicho un chiste, y se echó á reir de tan buena gana, que Lorenzo mismo quedó asombrado. El chiste hizo fortuna, y Lorenzo fué universalmente aclamado gracioso; se festejó todo lo que decía, fuese lo que fuese, y en torno suyo se formó poco á poco una rueda constante de amigos, de adoradores, casi de idólatras. ¿Qué había de hacer Lorenzo sino aprovecharse de aquel don que todos le reconocían, para conservar la admiración de sus amigos que le rodeaban de continuo en un círculo de risas y de chacota, y para no perder el aura de popularidad que lo hacía simpático y prestigioso para con todos los jóvenes de su misma edad y condición?

Lorenzo era naturalmente gracioso y decidor. Sus labios eran fecundos en chistes, sus frases siempre hacían fortuna, y como las palabras aladas de Homero, pasaban de boca en boca con una asombrosa velocidad. Lorenzo adquirió

el don de imitar perfectamente á todo el mundo, en el gesto, en la voz, en la fisonomía. Una vez, un actor célebre que conversó con él breves instantes, quedó tan sorprendido al ver que Lorenzo reproducía con toda fidelidad su juego escénico, que trató de darle ánimos para dedicarse al teatro, donde llegaría á ser, sin duda alguna, una gran notabilidad. Pero Lorenzo no ambicionaba los lauros de la escena, y si era cómico por naturaleza, quería serlo con sus amigos, *en petit comité,* y nada más. Cuando en el centro de un grupo de entusiastas dejaba caer la lluvia de sus chistosas ocurrencias, se sentía tan feliz, que olvidaba su desgraciada figura y la injusticia que la madre naturaleza había cometido con él al darle á luz. En esos momentos, el *monstruo* era dichoso; sus ojos relumbraban reflejando la satisfacción más sincera, y su palabra gozosa, deleitaba á los oyentes, sin lastimar y sin ofender á nadie. Eran los momentos rápidos en que Lorenzo se mostraba amable con todos, y que aprovechaban los amigos para pedirle que hablara como Fulano, que se diera los aires de Zutano, ó que remedara la prosopopeya tonta de Mengano.

Esos instantes de verdadera alegría, se hicieron cada vez más raros en Lorenzo, á medida que transcurrieron los años. Poco á poco el *monstruo* se sintió fuerte, y conoció que dispo-

nía de un arma terrible, no sólo para defenderse de los que quisieran hacerle daño, sino también para provocarlos, llevarles el ataque, y vencerlos. Poco á poco, la lengua de Lorenzo consiguió hacerse temer, porque tuvo el filo de una navaja de afeitar y la terrible punta de un florete. Lorenzo comenzó á comprender que no tenía ni un amigo verdadero, ni una afección seria en el círculo de sus aduladores, y que aquellos que no le sonreían y halagaban de miedo á sus dichos y á sus frases, que se pegaban para siempre á las víctimas, como un ridículo parche, se acercaban á él para divertirse, para pasar el rato, considerándolo como un bufón, como un payaso, tal vez como uno de esos *clowns* pintarrajeados que hacen las delicias de los niños en la arena del circo de pruebas.

El carácter de Lorenzo se fué convirtiendo en taciturno y sombrío, y con las ideas tristes vino al espíritu del pobre monstruo una amargura tal, que desbordaba, no sólo por su boca, sino también por sus ojos, que solían humedecerse á menudo. En medio de la noche sufría Lorenzo accesos de desesperación; se retorcía en el lecho, y gimiendo hondamente, mordía las sábanas y la almohada. Nada de esto sabían los amigos, porque, ¿quién había de decirlo? Lorenzo, á medida que los conocía, los despre-

ciaba cada vez más, y ya no les prodigaba el chiste gracioso, que á raudales brotaba antiguamente de sus labios, sino la sátira amarga, la frase envenenada, la palabra mojada en hiel y en acíbar. Ellos aplaudían lo mismo, y reían más tal vez, porque Lorenzo, que comenzaba á odiar el mundo entero, se complacía en derramar insultos sobre las personas más honradas, en calumniar los nombres más puros, en destrozar reputaciones inmaculadas. En esos instantes de extravío moral, Lorenzo no escuchaba al corazón de oro que tenía en el pecho, y que le decía en voz baja : — « Haces mal. » El *monstruo*, arrastrado por un odio amargo y feroz, se complacía en revolcarse en el fangal de la diatriba, y zapatear á gusto en el charco infecto, salpicando de lodo las frentes más puras y las conciencias más honradas.

Hubo un tiempo en que Lorenzo era filósofo y en que se consideraba feliz, aun agobiado por el fardo de su espantable figura. Consideraba su deformidad como una desgracia irreparable, de la que no había porqué afligirse, desde que él no tenía la culpa de haber resultado un monstruo.

— En todo caso, quien no me halle á su gusto, puede quejarse á mi padre; él le explicará porqué me ha hecho así, — solía decir en sus ratos de buen humor. Agregaba que la natura-

leza le había jugado una mala pasada, una de esas bromas del género fuerte que no se perdonan nunca. Tenía, en fin, esa conformidad que retempla el ánimo en la aflicción y da vigor y fuerzas para resistirla. Pero de pronto, el carácter de Lorenzo dió un vuelco. Hízose desconfiado, receloso, sombrío, y perdió para siempre aquellos fulgores de alegría que antes lo iluminaban, como ilumina un claro repentino entre las nubes, en un día de invierno encapotado. La familia de Lorenzo buscaba en vano la causa de aquella tristeza profunda y continua que oscurecía y arrugaba la frente del *monstruo.* Los amigos le prodigaban bromas, que eran para el pobre Lorenzo otros tantos tormentos que cambiara con gusto por el potro y por la rueda. Nadie lo sabía, nadie lo adivinaba, y eso tranquilizaba un tanto el ánimo enfermo de Lorenzo. A solas, cuando nadie podía verle ni oirle, entonces sí, se lo confesaba á sí mismo, todo trémulo, todo asustado, y sus labios se quemaban al pronunciar un nombre de mujer, tan quedo, que el mismo Lorenzo lo sentía con el corazón y no con los oídos.

¡Lorenzo enamorado! La fatalidad lo quiso, para colmar de hiel el corazón del *monstruo.* Por aquel tiempo los amigos le habían puesto un apodo muy gracioso, y que le venía muy bien por su ridícula figura y su carácter cruel-

mente burlón: le llamaban *Rigoletto.* Con este nombre le favorecía todo el mundo, y hasta en la familia lo empleaban cariñosamente, sin saber que Lorenzo recibía una puñalada cada vez que le arrojaban al rostro el cruel apodo que en todas partes le perseguía y le acosaba. Pero había, sin embargo, una persona, una mujer joven y hermosa, que tenía el privilegio de llenar de gozo el triste corazón de Lorenzo, repitiendo con su voz de acentos cristalinos aquel nombre odiado, que en otros labios enrojecía de ira el rostro del *monstruo.* ¡Hasta qué punto estaría enamorado el pobre Lorenzo, que la burla de la mujer amada le parecía dulce y agradable! En la fiebre desbordante de su pasión, Rigoletto se humillaba hasta tocar el polvo con la frente, ante aquella mujer que tenía el don de fascinarlo con la mirada.

Luisa, que así se llamaba, era parienta lejana de Lorenzo, y por esa circunstancia le favoreció siempre con cierta confianza, con algún cariño y con esa intimidad encantadora que raras veces prodigan las mujeres. Como Lorenzo era de espíritu vivo y despierto, Luisa, que era inteligente, tenía especial placer en conversar con él y pagaba sus gracias con una mirada, con una sonrisa, con una delicada atención. Esto trastornaba al pobre Lorenzo, quien, con todo, comprendía que era imposible, ilógico y hasta absurdo

esperar que una criatura perfecta como Luisa consintiera en unir su destino al de un engendro horrible que causaba risa á los transeuntes, y corría riesgo de que los pilletes lo persiguieran por las calles. Sabía muy bien que no había abnegación femenil capaz de darle una esposa, y por eso se contentaba, ya que no podía ser el amante de Luisa, con ser *su mejor amigo,* como él decía, y en verdad, su criado, casi su esclavo. — ¡ Rigoletto, necesito tal cosa ! ¡ Rigoletto, preciso lo otro ! ¡ Rigoletto, no me han traído mis compras ! Rigoletto, ¿ quieres acompañarme á tal parte ? — Y Rigoletto, siempre condescendiente, siempre dispuesto, decía que sí, soportando todas las humillaciones y sufriendo los dolores de esa confianza ilimitada que Luisa le prodigaba á título de pariente, traspasando los límites de las conveniencias, con la seguridad de que nadie podría murmurar, ni imaginar que existieran relaciones entre la hermosa Luisa y aquel Cuasimodo que se consagraba por completo á sus menores caprichos.

¡ Rigoletto se forjaba unas ilusiones ! . . . Creía, por ejemplo, que aunque muy difícil conseguir la mano de Luisa, no era absolutamente imposible despertar en ella un cariño sincero y profundo. ¿ Cómo sería ese cariño ? De eso no se daba exacta cuenta el pobre Lorenzo, quien, en sus pocos sueños felices y tranquilos, veía surgir

de pronto la imagen plácida de Luisa, fijando en él sus grandes ojos azules, impregnados de una dulce ternura. Así lo miraba ella habitualmente, cuando Rigoletto, después de haber satisfecho una pueril exigencia suya, un capricho fútil, se sentaba á su lado y emprendía una de aquellas largas conversaciones, que Luisa esmaltaba siempre con carcajadas cristalinas parecidas á trinos de pájaro, y Lorenzo interrumpía con hondos suspiros y pausas embarazosas. Pero los ojos de Luisa eran naturalmente bondadosos, y si al mirar á Rigoletto brillaban alguna vez con la luz del amor, era de un amor de amiga, de hermana, casi de madre. Era una mezcla de cariño y compasión, de ternura y de lástima.

¡Rigoletto era tan bueno! ¡Se empeñaba tanto en agradarla! ¡La obedecía con una satisfacción tan íntima y una sumisión tan verdadera!

Lorenzo tenía su idea clavada como un hierro ardiente en el cerebro halagado y atormentado sucesivamente por pálidas esperanzas, indecisas ilusiones y dudas sombrías. Era posible que Luisa no se casara nunca, y en ese caso ¿por qué no podía el pobre Rigoletto ser feliz al lado de ella, adorándola como á una diosa, mimándola como á una hermana y haciendo todo por merecer un poco de su cariño, puro, casto, platónico? Era posible también que Luisa, con los años, viendo al pobre Lorenzo siempre asi-

duo, siempre solícito á su lado, se acostumbrara poco á poco á su figura ridícula, apreciara debidamente la belleza de alma del desgraciado *monstruo* y consintiera en pagarle su abnegación y su ternura incontrastables, con un afecto más tierno que el de amiga ó de pariente... Cuando pensaba en esto, Lorenzo sentía escalofríos, y se bañaba, por decirlo así, en ese rocío de esperanza que caía benéfico sobre su corazón marchito y atribulado.

El enamorado Rigoletto, no obstante su pasión, continuó siendo el hombre más chistoso de la tierra. Para divertir á Luisa, para interesarla, para distraerla, inventaba una lluvia de frases, de gracias, de burlas y de chascarrillos. Junto á la mujer amada, Rigoletto se excedía; su ingenio, brillante fuego de artificio, chisporroteaba alegremente y lucía sus múltiples luces de Bengala, de variados y hermosos colores. Con los amigos, Lorenzo seguía siendo atrabiliario, mordaz y satírico; con Luisa era, por el contrario, gracioso sin afectación y chispeante sin amargura ni ironía. Si se burlaba de algo, era de su propia persona, y eso lo hacía con cierta melancólica tristeza, con cierta sencilla resignación, que lo mostraban simpático y denotaban que tenía el talento de conocerse á sí mismo. Á veces, cuando al lado de Luisa conversaba de cosas indiferentes, mirándola con hambre en los

ojos y hablándola con frases que respiraban fuego, decía, sonriendo, que se podían comparar ella y él, con los héroes de aquel cuento llamado la *Bella y la Fiera,* que corre de mano en mano entre los niños. Luisa reía á carcajadas de la comparación y exclamaba alegremente: — ¡ Qué cosas tiene este Lorenzo! ¡Válgame Dios, qué disparate!... pero Rigoletto comprendía que en el fondo ella pensaba como él, y que si la Bella estimaba, sin amar, á la Fiera hirsuta y repelente que satisfacía sus menores deseos en el palacio encantado, también Luisa estimaba y nada más á aquel Rigoletto, quizás más ridículo más contrahecho y más espantable que la horrorosa fiera del cuento.

¿Podráse creer semejante absurdo? De tanto pensar en la dichosa fábula, Rigoletto había concebido locas esperanzas en una transformación completa de su físico. Si no tenía la idea de convertirse de pronto, como en el cuento, en hermoso príncipe cubierto de oro y de terciopelo, soñaba al menos en corregir poco á poco su desgarbada figura y las deformidades de su cuerpo. Consultó la opinión de ilustrados médicos, y esa opinión le anunció que era muy difícil lo que exigía de la ciencia, pero no completamente imposible. Alentado por esta luz repentina que veía brillar en el horizonte de sus esperanzas, Lorenzo se abandonó por completo

á la neurosis de su transformación, *de su reforma,* como él decía. Hizo gimnasia, mucha gimnasia; tiró al sable; montó á caballo; tomó pócimas y venenos; probó los baños, las duchas, las aguas minerales, y todos los reconfortantes y reconstituyentes; compró libros de medicina y se pasó en claro noches enteras, buscando febrilmente en las páginas cargadas de saber y de experiencia, el remedio que le hacía falta, la yerba ignorada que debía curarle, el mineral oculto que debía hacerle digno de merecer á la mujer amada. ¡Qué fiebre, qué locura la de Rigoletto, durante los primeros días de su curación imaginaria! Pasaba de la alegría más inmotivada á la desesperación más profunda; proclamaba un día las ventajas y las excelencias de la medicina, y decía al siguiente que sólo creían en ella los tontos, y que todos los médicos eran unos bestias ó unos ignorantes. Descendió hasta los curanderos en busca de esa nueva agua de Juvencio que debía darle la belleza, sin la cual, según él, la juventud no era más que un sarcasmo, un escarnio doloroso. Más de una persona vió al pobre Rigoletto, tan inteligente, tan ilustrado, salir de mañana temprano á comprar, á esos negros viejos que se instalan en las veredas del Mercado, los yuyos que poseen propiedades misteriosas, esas yerbas que curan milagrosamente las dolencias del

cuerpo y las del alma, esas raíces blanquecinas que sirven tanto para hacer un filtro de amor como un enérgico sudorífico. Un amigo de Lorenzo—puede que fueran bromas suyas,—contó en todas partes, y el cuento se generalizó en breve, que el pobre Rigoletto se ponía amuletos en el pecho y pronunciaba, mirando al Norte, palabras incomprensibles, enseñadas por una adivinadora. Esto rayaba ya en la demencia, y como todo el mundo lo sabía, todo el mundo cuidaba de no contrariar en nada la manía de Rigoletto. —¿Qué tal de salud?—le preguntaban.—Bien, gracias. ¿No me encuentra mejor?—Efectivamente. Está usted más grueso. Y Rigoletto, al oir esto, se hinchaba de alegría y se forjaba la ilusión de que le decían verdad.

El sueño dichoso de Rigoletto tuvo un fin tan rápido como inesperado. Un día, en una reunión, se le acercó un joven alto, buen mozo, simpático, y de quien, por anteriores referencias, sabía que tenía talento, honradez y fortuna. Con voz conmovida y trémula, aquel joven le abrió las puertas de su corazón, y le confesó que amaba á Luisa, que se creía correspondido, y que, no sabiendo á quién dirigirse para pedirle que lo presentara en la casa, se había resuelto á rogarle á él, como pariente de la muchacha, que le prestara ese servicio. Rigoletto sintió un arranque de violencia; se puso pálido,

tuvo como una necesidad de estrangular allí mismo, en medio del baile, á aquel hombre que se interponía entre él y Luisa y destruía de un golpe todas sus esperanzas, hasta las más modestas. Pero se contuvo, y balbuceando dos ó tres frases ininteligibles, huyó de aquel enemigo que de repente se erguía delante de él y le hería en el corazón, con una crueldad que le parecía inexplicable. Y sin saber porqué, esa noche misma, sumido en una pesadilla horrible, temblaba al pensar en aquel joven elegante y hermoso, que le daba miedo, le infundía pavor, con su presencia atrayente, su rostro simpático, y su cuerpo, que tenía semejanzas con el de Hércules y el de Adonis. Sin embargo, al día siguiente fué Rigoletto á casa de Luisa, y entre broma y broma, comprimiendo los latidos de su corazón y disfrazando lo mejor que pudo las crueles ansias que sentía, contó la escena de la noche anterior, y vió con espanto que Luisa no le negaba nada y que, por el contrario, le hacía la confesión franca y explícita de todo lo que hasta entonces le había ocultado. En fin, el pobre Lorenzo vió venirse al suelo, en un instante, aquel castillo de naipes que tanto le había costado levantar. Hundió la mirada en el corazón de Luisa y lo vió rebosando de un amor verdadero y profundo, lleno de luces, de armonías y de efluvios primaverales. Ri-

goletto no quiso ver más y salió desesperado, casi loco, de aquella casa que había sido para él un oasis en medio de sus aflicciones: poco menos que un paraíso. Al traspasar los umbrales, sintió el mismo desconsuelo que debe experimentar el hombre de fortuna que de pronto se ve sin pan, sin techo, sin abrigo, como un mendigo harapiento y vergonzante. Por poco se echa á llorar el pobre Rigoletto en medio de la calle y frente á un naranjero que lo miraba asombrado, y dos ó tres pilletes que se echaron á reir al ver su grotesco rostro, pálido y desencajado.

Lorenzo solía decir que de un monstruo puede nacer un héroe, y citaba á Tirteo como ejemplo. Rigoletto tenía razón, y él mismo fué un héroe, oscuro sí, ignorado también; pero que consiguió la victoria más difícil: la de las propias pasiones. Rigoletto fué á buscar al joven del baile, lo presentó en casa de Luisa, y, desde aquel momento se hizo protector entusiasta de sus amores. Sufrió mucho, enflaqueció, tuvo insomnios que demacraron sus mejillas y grabaron profundas ojeras en su rostro; pero Rigoletto cumplió con su deber. Él arregló todo: venció las dificultades, salvó los inconvenientes y todo el mundo lo reputó el factor de la boda de Luisa. —¡Qué suerte tiene esa muchacha! — le decían á Rigoletto.—No la que se merece —

contestaba él tranquilamente. — ¡Qué bueno eres, Lorenzo! — le dijo cierta vez la novia, echándole los brazos al cuello. Rigoletto se libertó de ellos suavemente, y contestó con un suspiro que parecía un sollozo: —¿Bueno contigo? ¿Y quién puede dejar de ser bueno con un ángel?

El día de la boda, Rigoletto parecía haber encontrado al fin el agua de Juvencio. Estaba en todas partes, se multiplicaba para poner todo en orden, iba de un lado á otro con una impaciencia febril que no le daba punto de reposo. Tenía, según dijo un observador, la cara más alegre de la fiesta. Alguien hizo notar que, debido *al contento,* Rigoletto estaba poco menos que buen mozo; ¡y hacía prodigios, en aquel momento mismo, para ocultar su desesperación y su tristeza! Cuando el Juez de Paz, después de haber pronunciado las fórmulas del Código, dijo que se podía firmar el acta, Lorenzo se acercó, sereno y tranquilo, y como testigo, puso su nombre, con letra bien grande y clara, debajo del de la novia. Fué el primero que felicitó al esposo, tendiéndole la mano leal y francamente, y recibiendo, en cambio, un abrazo estrecho y entusiasta. Luisa le abrazó también, y con la voz mojada en lágrimas balbuceó á su oído: —«¡Mi buen Rigoletto! Á tí es á quien debo esta felicidad.» Á Lorenzo le parecía que la voz no era dulce, sino de burla, y que le

decía con acentos irónicos y crueles: — «¡Gracias, buen Rigoletto, por haberte clavado un puñal en el pecho!»

Aquella noche hubo una gran fiesta en la quinta de los padres de Luisa. Se celebró la ceremonia religiosa, y después comenzó la danza. Lorenzo, en el centro de un grupo de amigos, que lo veían radiante como nunca, repartía sus dichos impagables, sus frases cáusticas, sus palabras chistosas y gráficas. Su alegría era tal, que parecía más bien una fiebre, un delirio, manifestado en risas sonoras y provocativas. Los amigos le miraban asombrados; nunca había estado así, tan decidor y tan chispeante. —¿Qué tendrá? — se preguntaban en voz baja; —¿qué habrá comido? Pero nadie lo sabía. Por fin alguien dijo que Lorenzo había bebido *fuerte* en la mesa y que estaba un poco chispo. Todos se dedicaron á observar al presunto ebrio, que seguía conversando á toda carrera, como si quisiera aturdirse, con unas señoritas amigas suyas. En eso pasaron los novios: ella en su traje de blancura deslumbrante; él, muy serio, se inclinó para deslizar algunas palabras al oído de su compañera, quien, ruborizándose mucho, asintió con la cabeza. La feliz pareja desapareció velozmente en un corredor, y el pobre Rigoletto, que todo lo había visto, perdió el sentido, y tuvo que apoyarse, para no caer, en un mueble cercano.

—¡Está beodo!—dijeron los que lo observaban, y un coro de carcajadas á medio sofocar siguió á este feliz descubrimiento.

Pero Lorenzo no se fijó en nada de esto. Se levantó apresuradamente y se lanzó en pos de los novios. Bajó la ancha escalinata de piedra, y en el patio vió al esposo feliz que, como si la robara, había tomado á Luisa entre sus brazos y la colocaba en el fondo de un carruaje. La portezuela se cerró, silbó en el aire la fusta y los caballos arrancaron á todo trote por la ancha calle enarenada que llevaba hasta el portón de la quinta. Lorenzo siguió un instante, con la vista, la mole negra que huía en medio de la noche, y las dos luces rojizas que aparecían y desaparecían á través de los árboles y las plantas. Luego suspiró, y secándose el frío sudor de la frente, se internó por entre las acacias perfumadas, por entre los rosales en flor, á sumergirse, él también, en las sombras; á entregarse á su dolor en medio de la tranquilidad de la noche. Ésta era hermosa y serena, las estrellas brillaban plácidamente en el fondo de la inmensidad. De la tierra subía un vaho enervante, cargado de aromas que mareaban, impregnado de perfumes que convidaban á cerrar los ojos y á soñar. La brisa era tibia y venía del mar, y por eso, sin duda, remedaba el rumor del océano en calma, entre las hojas de los

árboles altos y corpulentos. Lorenzó buscó el sitio más sombrío y solitario, y allí, lejos de todo el mundo, lejos de las miradas indiscretas y burlonas, se entregó á su dolor, á un dolor terrible, que durante todo el día había sofocado en el pecho, pero que al sentirse en libertad se le subió á los labios en roncos gemidos, y á los ojos en lágrimas abrasadoras. Sólo el viento respondía á aquel llanto de Rigoletto, que en medio del silencio de la noche parecía mucho más lúgubre y más triste.

De pronto estallaron á su lado gritos y risas. Se oyó una voz: —¡Aquí está Lorenzo!—Y otra, más alegre: —¡Y está llorando!—Una tercera: —¡Tiene triste el vino! ¡Hay que llevarlo!... ¡hay que llevarlo adentro!—Eran los amigos que buscaban á Rigoletto hacía una hora. Pero Rigoletto, al oir las voces, corrió desatentado por entre las plantas, ocultándose, pegando con el rostro en las ramas bajas, arañándose en las espinas y en las hojas duras. Fué al patio, tomó el coche y volvió á su casa. Entró en ella á las tres de la madrugada, subió á su cuarto, y encendiendo una luz, sentóse pensativo en el borde de su lecho, mirándola fijamente. Poco á poco sus ojos fueron tomando un brillo particular y su rostro se serenó como por encanto. Levantóse, registró el armario, luego los cajones de la cómoda. Encontró por fin lo que

buscaba: un revólver niquelado, un arma de lujo, de la que nunca se había servido. No estaba cargado. Lorenzo tuvo que buscar las balas durante un cuarto de hora. No recordaba dónde las había puesto, y con arranques de impaciencia, abrió de golpe los cajones, tiró la ropa al suelo, y escudriñó los menores huecos. Cuando las encontró, dibujóse en sus labios una helada sonrisa. Rigoletto cargó el revólver y se sentó á escribir una carta; al concluir, levantó los ojos hacia el reloj de la pared que movía pausadamente su péndulo monótono, é indicaba las cuatro menos cinco.

—¡Cinco minutos más!— murmuró Rigoletto con perfecta calma.

Y prorrumpió en una estridente carcajada, que resonó lúgubremente en medio de la noche. Repentinamente le asaltó una idea loca, tomó la bujía, y abriendo la puerta, se dirigió á la sala, única pieza de la casa donde había espejo. Frente al vidrio azogado, en un extremo del vasto salón, sumido en profunda oscuridad, acercó la luz á su rostro, se contempló breves instantes, y luego apoyó sobre la sien la boca del revólver. Entonces murmuró, sonriendo amargamente:

—¡Ésta será mi última gracia!...

Y se deshizo el cráneo.

1888.



UNA NOCHE EN EL PUENTE



LA tarde tranquila, convidaba á la contemplación de la Naturaleza ataviada con todas las galas y todos los adornos del estío. La brisa agitaba las copas de los enhiestos árboles, y producía en el follaje un rumor sordo y prolongado como el de la marea al desmayar ruidosamente en las arenas de la playa. Montones de nubes grises, débilmente coloreadas de rosa por el sol que se ponía, huían vertiginosamente perseguidas por un viento que debía soplar en las alturas con fuerza de huracán desencadenado. Los últimos rayos del sol morían y se desvanecían en los colores vagos é indecisos del crepúsculo, mientras que la sombra, acompañada eternamente por el silencio, se hacía muda y densa bajo los frondosos sauces y los gigantescos eucaliptus de las quintas.

Ya cerca de la noche, los habitantes de la «Villa Succi» hicieron tender la mesa bajo un

ombú corpulento, de anchos brazos desesperadamente retorcidos, que sostenían un hermoso y verde dosel, á través de cuyas hojas se divisaba el cielo pálido, en el cual temblaban ya las primeras estrellas de la noche. Los invitados se sentaron «sans façon» en la mesa, llamados por la voz del apetito, mientras que uno ó dos de los anfitriones, concluían á toda prisa con una esmerada «toilette», indispensable para presentarse dignamente en el recibo que iba á dar esa noche, en su quinta, un opulento vecino.

Son los habitantes de la «Villa Succi» cinco jóvenes distinguidos que han resuelto hacer durante tres meses la vida de Bohemia en los alrededores del Miguelete. Han tomado entre todos una quinta más grande que lujosa, y como no sufren, cual los héroes de Murguer, las penalidades de la miseria, consideran las cosas por el mejor de sus lados, persiguiendo como Fausto el placer de todos los instantes de la existencia, y ponen en práctica la más alegre y la más cómoda de las filosofías. Discípulos de Epicuro, disfrazados por ironía con el nombre del célebre ayunador italiano, los Succis del Miguelete poseen una despensa y una bodega bien provistas, se rodean de todas las comodidades imaginables y viven alegremente entre magnolias, rosales y naranjos, en un hermosísimo paraje, que ahuyenta con su solo aspecto la sombra de todo

pesar y el recuerdo de toda tristeza. Y como los anfitriones poseen tesoros inagotables de buen humor y de amabilidad á la disposición de sus invitados, no es extraño que en la «Villa Succi» se reuna todos los días una verdadera colonia de amigos, deseosos de compartir el retiro, el ayuno y los martirios de aquellos cinco desgraciados que languidecen y mueren como ermitaños consumidos, en el Puente de las Duranas.

La verdad es que los ayunadores de la «Villa Succi» nos recuerdan aquel cuentito en verso para uso particular de los niños, editado con tapas amarillas por Appletton y C.ª, que comienza poco más ó menos así:

Hubo un tiempo una viejita
Que no tuvo qué comer
Más que carne, pan y caldo,
Ricas tortas, dulce y té,

y que concluye con una larga y sobre todo prolija enumeración de las mejores golosinas. Al contemplar el apetito con que ayunan los de la «Villa Succi», se siente admiración y á la vez deseos de agradecer á la Providencia el haber hecho del aire del campo un aperitivo mucho mejor y sobre todo más barato que el Vermouth de Turín combinado en dosis apropiadas con el más amargo de los Bitters. Hay alguien, en aquella mesa colocada bajo el ombú corpu-

lento, que devora cual un «boa constrictor» después de una larga abstinencia, y que repite siempre del mismo plato, sin saciar nunca un apetito, que, como Aquiles, no ha sido jamás vencido.

El jueves éramos nueve al rededor de la mesa. Se comía ligero; era cosa de concluir temprano para asistir después á un recibo en una de las quintas cercanas. Se habló poco y se brindó menos; pero á los postres, mientras que uno cambiaba de corbata y otro se daba el último golpe de cepillo frente al espejo, alguien entonó una de esas *chansonnettes* de boulevard, cuyo estribillo regocija como un repiqueteo de campanas vocingleras. Por su lado uno de los dueños de casa, que no ha olvidado en las tortuosas sendas de la diplomacia francesa, las lecciones de literatura del colegio, se echó atrás en su silla para declamar, con voz enfática y sonora, cuatro versos sobre el amor, y unos cuantos de Corneille y de Racine. Contrastaban con la placidez de la noche, con la tranquilidad del ambiente, con la claridad sonriente del cielo estrellado, lo terrible, lo negro, lo horroroso de la frase de Cleopatra en «Rodogune»:

Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge!
J'en recevrai le coup d'un visage rémis;
Il est doux de périr après ses ennemis...

y los versos, sonoros como el estruendo de una batalla, del recitado en que el Cid da cuenta de su victoria sobre los moros:

Nous partîmes cinq cents; mais par un prompt renfort...

Mientras tanto otro de los habitantes de la «Villa Succi» leía encarnizadamente en un libro pequeño y mal encuadernado, sin preocuparse ni de Racine, ni de Corneille, ni de ninguno de los presentes. Embebido estaba en la lectura, cuando acercándome sigilosamente, pude leer con asombro en una de las páginas del libro estas palabras: «Código del Amor».

—¿Qué hace usted ahí?—pregunté al lector, joven francés, que hace empeños inauditos por hablar bien el castellano.

—Estudio una declaración,—me respondió sonriendo maliciosamente.

Y en efecto, en aquel libro que contenía un manual completo del amor para cocineras y mucamas sensibles, y modelos epistolares en todos los tonos para las mismas, nuestro amigo aprendía de memoria la declaración de un joven desesperado. Trabajo, y grande, le costaba entender aquel fárrago de frases disparatadas ó chabacanas, y sobre todo, pronunciar claramente las de más efecto. Sin embargo, con un empeño digno de mejor objeto, releía las tres páginas de la declaración, que comenzaba así: »Señorita,

desde el dichoso momento en que nuestros pasos se encontraron sobre la tierra,» y concluía con el grito de la agonía y de la desesperación: «La muerte será mil veces preferible al menor de vuestros desdenes!»

Todos nos reímos bastante de aquella manera original de adiestrarse en el lenguaje de Cupido, y ya levantados los manteles y saboreado el rico café, emprendimos la marcha hacia el Puente. Las últimas nubes habían desaparecido en el horizonte y el último soplo de viento se había desvanecido en el espacio. La luna, blanca y brillante, avanzaba majestuosamente como una reina en medio del éter azulado.

Ni un susurro en el aire; ni un latido en el seno de la espesura; ni un eco de brisa en las colgantes ramas de los sauces soñolientos, inclinadas hasta tocar las aguas dormidas y serenas del arroyo. En medio de la tranquilidad de la hermosa noche, sólo las luciérnagas, trazando puntos de luz en el espacio, rompían el reposo de la naturaleza, y celebraban sus amores entre las yerbas húmedas de la orilla.

Como el puente estaba solitario, no nos detuvimos en él más que un momento. Emprendimos el camino hacia la quinta del opulento vecino, punto de reunión marcado de antemano para los habitantes de los alrededores.

Al llegar nosotros, la concurrencia no era

aún muy numerosa, pero poco á poco los carruajes fueron entrando por el ancho portón de hierro, y los visitantes fueron subiendo la escalinata del espacioso vestíbulo abierto sobre el jardín. Á cada coche que se aproximaba ruidosamente por el camino cubierto de finísima arena, una turba de jóvenes se precipitaba á recibirlo y á saludar á los nuevos visitantes en medio de risas y de general algazara. De pronto, el piano dió la señal, y el silencio se hizo como por encanto. Todos se acercaron á la sala, donde comenzó el más variado y curioso concierto que jamás se haya oído. Se cantó en italiano, en francés, en inglés; se hizo música seria y alegre; un joven francés interpretó el «Caramelo», como él solo podría hacerlo, es decir, la mitad en su idioma y la mitad en español. También hubo quien imitó al tío Lagarto con perfección asombrosa, y consiguió el triunfo de la noche, diciendo aquello de

En el puente de Triana
Me encontré á este cabayero...

con la mueca de Banquells y todo.

—¿No hay quién toque un vals?—preguntó un joven impaciente, que sentía cosquillas por dar unas vueltas. Se tocó el vals, y las parejas se lanzaron en raudo torbellino por los sa-

lones. Con ellas circulaba la vida, la alegría, la sangre, por decirlo así, de aquella fiesta.

Mientras el baile alcanzaba todo su auge en el salón y en el vestíbulo, paseaba yo por las silenciosas avenidas del jardín, admirando el contraste que ofrecían aquella casa ardiendo en luces, derramando por sus ventanas abiertas raudales de armonías y la algazara de una espléndida fiesta, y aquella noche muda que la envolvía en su tranquilidad sorprendente. Desde un banco, entre dos acacias, contemplaba á lo lejos las negras siluetas de los árboles, recortadas sobre el fondo claro y transparente del cielo. En el horizonte, allá donde la tierra y el cielo se confunden en un beso, se adivinaban en la oscuridad los contornos vagos é indecisos de las casas lejanas, algunas de ellas ostentando todavía las últimas luces. Al rededor mío, la tierra despedía ese perfume acre, mezcla de alientos de flores, que embriaga y que provoca á soñar con los ojos fijos en las estrellas que tachonan la bóveda oscura, mientras que el alma vaga complacida por las alturas y penetra resueltamente en el mundo de los recuerdos y de los pensamientos íntimos.—En la soledad de la noche, el hombre se encuentra solo consigo mismo, y comprende mejor lo que el corazón le dice en su latido siempre igual y monótono. Si el hombre es poeta, la noche le cuenta muchas cosas

ignoradas y sublimes; le entona al oído ese dulce poema de la ternura que oyeron extasiadas Julieta en brazos de Romeo, y Margarita en los de Fausto, y le inicia en las bellezas del silencio con que se aduerme la Naturaleza en el regazo de la noche, himno que sólo se escucha con el corazón y sólo se interpreta con el sentimiento.

Embebido en mis pensamientos, veía desfilar ante mí las parejas que abandonaban el baile para reposar un instante en el jardín. Abstraído también, y con los ojos fijos en el cielo, un joven amigo, que es poeta, se detuvo á mi lado y se sentó en el banco sin decir una palabra. Gozaba con la hermosa noche, y oía probablemente vibrar las cuerdas de la lira en el fondo de su corazón. De pronto interrumpí su meditación con estas palabras:

—¡Salve, oh vate! ¿En qué piensas? ¿en qué sueñas? ¿buscas la poesía en la luna, en el éter ó en las estrellas?

—Sí, —me respondió con un tanto de disgusto.

—Pues ahí la tienes en la tierra, mucho más cerca de lo que piensas ... allí, en la balaustrada del vestíbulo ... Y le indiqué una pareja juvenil, que huyendo también de la sociedad, se había entregado por completo á una conversación íntima. Los dos amantes, apoyados en la baranda, muy juntos el uno al otro, no mi-

raban al cielo ni á la tierra, pero se miraban. Mi amigo sonrió, y sacando lápiz y papel del bolsillo, me dijo, poniéndose á escribir:

—Haré de cuenta que soy el afortunado galán, y trataré de adivinar lo que dice... Veremos lo que sale...

Al rato me entregaba esta poesía improvisada:

Te ví, te amé. Mis ojos se fijaron
Con avidez intensa en tu semblante,
Y á tu mágica voz dentro del alma
Un eco respondió casi al instante.

Yo te esperaba. En medio de su hastío
Mi triste corazón te presentía...
Á través de las brumas de sus sueños
Te adivinó mi loca fantasía.

Por eso, dulce bien, hallaste abierto
De par en par mi corazón vacío,
Y á tí tendió las temblorosas alas
La mariposa azul del amor mío!

—Supongo—añadió el poeta,—que si no ha dicho precisamente eso, habrá sido algo muy semejante, porque el lenguaje del amor es uno é invariable, y desde que Cupido comenzó á balbucear, no ha salido de la misma frase sublime: ¡te amo!

En ese momento una carcajada homérica resonó en el vestíbulo. Acudimos presurosos, y encontramos al propietario del «Código del amor», concluyendo de recitar como un lorito,

en medio de un círculo de muchachas, la declaración aprendida con tanto trabajo. El francés había conseguido su objeto, produciendo la hilaridad más grande que puede uno imaginarse. La frase chabacana y cursi tomaba en sus labios una expresión grotesca y maliciosa que hacía llorar de risa.

— ¿Ves — dije al poeta, — cómo en el lenguaje de Cupido hay más que la frase sublime, puesto que hay la frase tonta?

El poeta se echó á reir, y á poco, después de agradecer al anfitrión los agradables momentos que debíamos á su amabilidad, partíamos juntos, abandonando la casa que por una noche había sido albergue del placer y de la alegría.

1887.





LAS «SAGAS» Y LOS «EDDAS»

En la extensión desierta de las regiones polares, allí donde la nieve eterna parece excluir todo germen de vida y matar todo impulso generador del suelo, los exploradores y los sabios han observado un fenómeno curioso. Tanto en las peladas rocas de Island, como en los áridos acantilados de la Groenlandia y en los témpanos errantes que las corrientes de Baffin arrojan al Atlántico, florece en las épocas más crudas del año una alga humilde, la *protococus navalis*, como un desafío de la madre naturaleza á los rigores de la atmósfera helada y al pálido crepúsculo de los días boreales. Limítase á dar un tinte rosáceo á las inmensas llanuras de nieve, y, comparada con la planta más pobre de la flora tropical, parece raquítica é insignificante. Sin embargo, ¡con qué cariño la miran los escasos marinos que por aquellas inhospitalarias regiones se

aventuran! ¡Con qué alegría saludan, cada año, la ansiada aparición de la flor microscópica que, multiplicándose hasta lo infinito, rompe la letal monotonía del paisaje, y da al blanco sudario de las llanuras polares un tono de color y un síntoma de vida!

Como esa alga maravillosa, ha florecido y florece aún en los pueblos del Norte una literatura que resiste á los rigores del clima, á la pobreza del suelo y al carácter linfático del hombre. A *priori*, parece que sin sol, sin luz, sin calor, la poesía no puede existir, y que si existe, debe ser como la *protococus navalis*, una florescencia enfermiza, puesto que le faltan los cielos diáfanos que incitan á la inspiración á remontar el vuelo y á bañarse en el éter azulado—como las golondrinas en los días del verano apacible,—y puesto que no conoce las hermosas florestas en que anida eternamente el idilio, ni los graciosos arroyuelos cuyas plañideras aguas cantan, al rodar sobre las guijas cubiertas de moho, las dulces elegías que Tíbulo y Propercio han traducido al lenguaje de los hombres. ¿Acaso alguna de las hijas mimadas de Apolo, después de consagrar con su presencia los montes de laurel en que aun resuenan las alegres carcajadas de las ninfas, ó la callada fuente en que Diana sumerge todavía su cuerpo de virgen, ó las alegres campiñas en

que siempre ríe el sol y que alegran Dafnis y Cloe con sus juegos de niños y sus caricias de amantes; acaso alguna puede trocar todo eso por las escarpadas cimas, los áridos campos, los abruptos precipicios, los tristes pinares y los torrentes devastadores de esas nebulosas regiones del Norte, cuna de aquellas razas que al penetrar en la Scytia antigua, hicieron estremecer á Grecia de horror y de desprecio, y de las cuales decía Strabón lleno de espanto: «los hombres son tan bárbaros que se devoran los unos á los otros?»

No. La lira griega no tiene en sus cuerdas ninguna que alcance á dar la nota áspera, pero vigorosa y sonora del arpa de los bardos y de los *skalders*. Homero mismo, que mueve á su antojo ejércitos de dioses y de héroes frente á los muros de Troya, no arranca al choque de los escudos con las lanzas y de las espadas con los cascos de sus millares de combatientes, el estruendo que conmueve la base de las montañas y estremece las profundidades de la tierra, cuando Thor golpea en ella con su pie de gigante ó da una voz en medio del tumulto de las batallas.

La *Iliada*, como los *Eddas*, es un canto primitivo, y como todas las epopeyas, «primer fruto de la juventud de los pueblos,» según Lamennais, bebe su inspiración en las fuentes de

la mitología. En la comparación entre los dos poemas, haciendo abstracción de la forma, la cuestión se reduce á poner frente á frente á Júpiter y á Odin, á Hércules y á Thor, á Aquiles y á Sigurd, á Apolo y á Balder, á Juno y á Gudrun. ¿Cuáles son más grandes? ¿Los dioses del Olimpo ó los del Valhalla? Júpiter es terrible, pero no respetable; Hércules vence á los hombres, pero no á los dioses; la cólera de Aquiles amedrenta, pero se enciende por motivos demasiado fútiles; Apolo es un cantor que no sostiene sus palabras con la espada; y, en una palabra, los dioses griegos, en el fondo de su grandeza divina, tienen casi tantos defectos y debilidades como cuenta en sí la naturaleza humana. Hesiodo y Homero los han arrancado á la tradición popular en una época de civilización relativamente avanzada, y su primer cuidado ha sido amoldarlos á esa civilización, es decir, mezclar á la divinidad un poco de la escoria de las cosas de la tierra. Los dioses del Norte no han sufrido metamórfosis alguna, y cuando á mediados del siglo VIII, un clérigo de Islandia, llamado Sœmond, hizo la primera recopilación de los cantos en que se celebran sus hazañas, conservaban aún su grandeza primitiva. Odin no había descendido todavía á seducir Pasifaes ó Ledas escandinavas, ni su séquito se había rendido á la molicie y al ener-

vamiento. Nada se había alterado en el antiguo programa, y todas las mañanas, al nacer el día, bajaban al llano los dioses á medir sus fuerzas. Thor enarbolaba su formidable martillo; aplastando cráneos á diestro y siniestro, dejaba el campo cubierto de cadáveres y ordenaba al trueno que, rodando por las concavidades del suelo, agregara grandiosidad al fragor de la batalla. Odin, desde lo alto, contemplaba satisfecho el valor de sus héroes, mientras que las águilas posadas sobre su cabeza, agitaban alegremente las alas negras al ver semejante carnicería. Pero no todo era matanza y sangre: al caer la noche, Valhalla se iluminaba, y á una voz de Odin, los muertos en la contienda volvían milagrosamente á la vida, robustos y alegres como antes y se reunían al rededor de la mesa, donde, como premio á sus hazañas, recibían una sonrisa de Gudrun, la virgen rubia; oían los cantos valientes de Balder y tomaban parte en el suculento banquete, compuesto de cerdo fiambre rociado con hidromiel, para recuperar las perdidas fuerzas y volver, al siguiente día, á emprender las mismas proezas.

Esta mitología, tan vigorosa, tan enérgica en su misma sencillez, es la que ha inspirado las *sagas* escandinavas, que no son otra cosa sino distintos cantos destinados á realzar las hazañas que dejamos descritas. Dos recopilaciones se

conocen, hasta el día, de esas *sagas:* la de Sœmond en verso imperfecto ó por aliteración, y la de Sturleson, en prosa. Dichas recopilaciones se remontan al siglo VIII; pero los himnos que las componen ¿á qué edad pertenecen? Esos cantos llenos de fuego y de entusiasmo ¿cómo han nacido en regiones en que la naturaleza misma parece falta de calor y de vida? He aquí lo que la crítica y la filología contemporáneas se han preguntado al hallar en las *sagas* ese sello de antigüedad que sólo en algunos libros del Zend Avesta se encuentra, y que, como dice Heller, parece un eco de las épocas prehistóricas. El nombre que esos cantos llevan, es por sí mismo un indicio: *Edda* quiere decir bisabuela. De inducción en inducción, tomando por base el antiguo idioma de Escandinavia y de que sólo se conserva un *specimen* en la Biblia de Ulfilas y las extrañas concordancias que existen entre el moderno alemán y el persa, la filología ha llegado á dudar de que la inspiración de las *sagas* sea hija del Norte y se inclina á suponer más bien que sea el eco de los cantos primitivos del hombre, es decir, de aquel primer vagido que dió la poesía, cuando los pueblos de raza aria, desalojados del Tibet por las perturbaciones geológicas, emprendieron su largo éxodo hacia las regiones de Occidente. Y esta teoría, solución de uno de los problemas

históricos más difíciles, encuentra una ratificación indirecta en las fábulas antiguas que las epopeyas se han encargado de conservar hasta hoy. Aunque nacidas bajo diferentes latitudes, aunque modificadas por la imaginación de pueblos distintos, todas conservan un fondo común. El *Ramayana* no es más que el relato ampliado de la lucha entre los Dioses y los Titanes de que habla Hesiodo; en el Zend Avesta, las huestes de Ormuz y Arihman combaten eternamente; en los *Eddas* hay también su escalamiento del cielo, y Odin tiene que empuñar en la diestra el rayo formidable. La mujer es la causa directa ó indirecta de los males de los hombres: Helena en Grecia; Gudrun en Escandinavia; Sita en la India. Los héroes se parecen en la gallardía, en el valor, en las proezas que les son comunes, y algunas veces hasta en los detalles más pequeños. Ravana no es vulnerable sino para la mano de un hombre; Aquiles no puede ser herido sino en el talón, y Sigurd entre las dos espaldas, en el paraje que cubrió la hoja fatal que le cayera encima en el momento en que se aseguraba contra enemigas armas por medio de un baño de sangre.

No serán tal vez los *Eddas* el origen directo de la *Iliada* y del *Ramayana*, pero de seguro lo son de los poemas más hermosos de la Edad Media. Esa literatura vigorosa y sana, cuyos

versos toscos parecen hechos con hierro de las montañas escandinavas al golpe brutal del martillo de Thor, no podía ser estéril. Tal vez no es el peor de los métodos críticos juzgar las obras literarias, no por lo que realmente son en sí, sino por lo que son capaces de engendrar, y en ese sentido los *Eddas* no encontrarán poema alguno que se les parangone. Los *Nibelungen* son huesos de sus huesos, sangre de su sangre y espíritu de su espíritu. Cierto es que el trabajo de los siglos se hace sentir en la transfiguración del primitivo poema, pero si en éste los dioses degeneran en héroes, si á la leyenda original se mezclan las más modernas de los pueblos francos, bretones y normandos, no deja por eso el vigor de la raza de traslucirse en todos sus cantos, ni pierden en su sabor original las ideas, aun al pasar á través del tamiz del cristianismo, ni degenera el valor de los héroes, ni pierden los sentimientos el perfume salvaje que primitivamente tuvieron.

En el poema de Ragnar Lodbrock se encuentran esos mismos méritos, aunque realzados por un sentimiento más moderno de la poesía, que se expande en descripciones llenas de originalidad y de fuerza. No tengo de este poema más que vagos y lejanos recuerdos: lo oía leer en los primeros años de mi niñez en un idioma del norte, rudo y rebelde á los oídos latinos. Sin

embargo, la leyenda se apoderaba de mi imaginación, y de noche, en mis sueños febriles, veía desfilar sobre un mar tranquilo las viejas y pesadas barcas normandas, movidas por centenares de remos, con la proa como cabeza de dragón irritado, con los flancos protegidos por la doble fila de brónceos escudos, donde rompían los rayos del sol. Me parecía entonces oir el canto enérgico de los guerreros, á cuyo ritmo se ajustaban los golpes de remo, y sobre la proa, alto y fornido como un gigante, armado de todas armas, y con su lanza empuñada, veía á Ragnar Lodbrock, el famoso pirata, escudriñando con su mirada de buitre las profundidades insondables del horizonte.

En el género de las *sagas*, sólo conozco dos tentativas literarias: la famosa de Macpherson, con los poemas apócrifos que atribuyó á Osián, un bardo también apócrifo, y otra de Tegner, el mejor de los poetas de la moderna Escandinavia. Del mérito de los cantos de Osián, no he de hablar, que sobrado habla de por sí el olvido en que hoy se les tiene. Probada su falta de autenticidad, probada la mala fe del poeta que les improvisó una vejez de muchos siglos, el interés de esas canciones monótonas decae del todo. Amalgama ridícula de versos robados á Homero y de versículos bíblicos, no llama la atención del verdadero literato un poema que

no merece deleitar sino á las costureras sensibles y á los horteras apasionados con la desgraciada historia de Oscar y Malvina. En cuanto al poema de Tegner, es otra cosa. No conozco, en la literatura moderna, relación en verso sobre un tema antiguo que sobrepuje á la *Fritjofs saga.* La belleza del asunto, la elevación y la propiedad del estilo se aunan para hacer de ella un modelo. Traducida al alemán, al inglés y al francés, no lo está aún al castellano, y si alguna vez me expongo á merecer los calificativos de *traduttore, traditore,* ha de ser por no poder resistir al deseo de ver en nuestro idioma tan hermosa obra literaria.

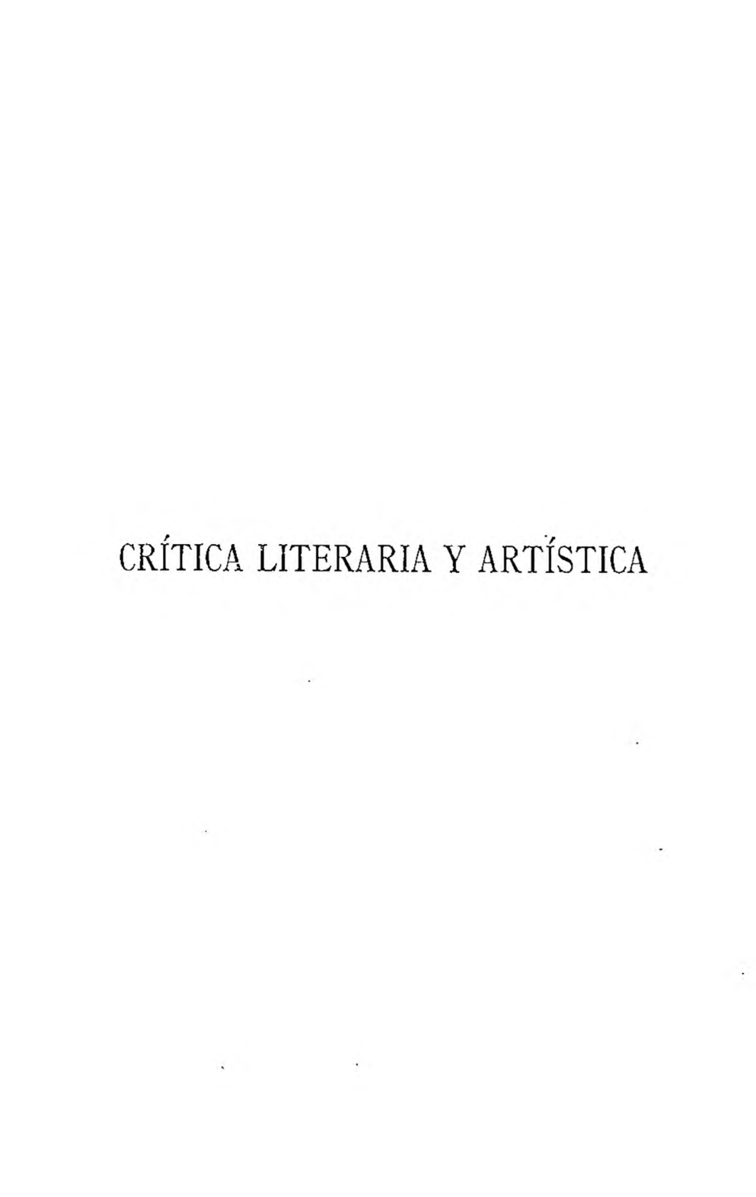
Creo que sería obra santa arrancar las *sagas* al olvido en que actualmente yacen. "¡Cantos de bárbaros!"—dicen algunos.—"¿Para qué sirve eso? ¡Dennos la estrofa pulida de Horacio, la tierna endecha de Teócrito, y no esas estrofas de pedernal, cuyo ritmo rompe el oído, y que crispan los nervios con sus relatos de matanza y de sangre!" Á los que así piensan, he de objetarles que la literatura no es un salón de señoras ni un club de aristócratas, y que si con algo es comparable, es con un océano abierto á todas las empresas y á todas las iniciativas. "Unos lo exploran en orgulloso navío de tres puentes, otros en tosca y humilde piragua ... unos se aventuran en él cargados de

lingotes de oro; otros lo surcan por el gusto de pescar... arenques." (1) La cuestión es saber dónde está el cargamento que vale: si en la piragua ó en el barco de tres puentes. Si me llegaran á comparar los *Eddas* con la piragua primitiva, groseramente tallada en un tronco de árbol, contestaría que en ella está el metal precioso, y que dejarla hundir en ese mar sin fondo que se llama olvido, es como dejar hundir neciamente en el mar el más valioso é inapreciable de los tesoros!

1899.



(1) Bulwer Lytton.



CRÍTICA LITERARIA Y ARTÍSTICA



OLEGARIO V. ANDRADE

Este suelo de América, tan fecundo en cosas grandes, tan pródigo en maravillas y riquezas, y que al surgir del seno de los mares, fué sin duda bendecido por la mirada fúlgida de Dios, ha sido siempre y será la espléndida mansión ignorada de la poesía. No de aquella que en los juegos de Corinto ó en las solemnes fiestas olímpicas, circundaba su frente con el oloroso laurel de los valles helénicos, sino de una nueva poesía nacida en medio de las vírgenes selvas, sólo accesibles á las fieras y á las aves, al pie de las gigantes montañas que esconden su frente en la humareda de los cráteres, y junto á las terribles cataratas, que en el fragor de su caída dieron á la poesía americana el diapasón de sus grandes cantos y de sus maravillosos acentos.

La Naturaleza exuberante de nuestro continente bastaba, sin duda alguna, para mantener eternamente encendido el fuego de la inspiración en el ara de la verdadera poesía. Pero América, madre gloriosa, tiene para sus bardos y sus cantores, no sólo el atractivo de su imponderable belleza, que tantos y tantos han celebrado en un éxtasis de admiración, sino también los recuerdos imborrables de una historia colosal, en cuyas breves páginas ha condensado el Destino más glorias y más trofeos que en todos los anales de los tiempos heroicos. Nunca tendrá la lira acentos bastante elevados para cantar esa feliz alborada, en que la pupila ansiosa de Colón vió surgir de entre las ondas, clareadas por los primeros fulgores del día, los vagos lineamientos de la playa soñada por el genio en sus momentos de profética exaltación.

En el descubrimiento de América, en ese primer abrazo que se dan la civilización de un mundo ya caduco y la sorprendente riqueza de una tierra virgen y desconocida, hay un tema poético tan elevado, tan profundamente filosófico, tan infinitamente grande, que tiene que arredrar por fuerza aun al genio que intenta abordarlo con su vuelo de cóndor.

Si fecundo en poesía ha sido el suelo americano, no ha sido, por cierto, menos en bardos y trovadores. No hablemos de aquellos que sur-

gieron en esas razas privilegiadas que en las vertientes del Ande y en los valles del Perú y de Méjico, brillaron como el Sol, del cual descendían; porque de aquella portentosa civilización, asombro de Hernán Cortés y de Pizarro, no quedan más vestigios que los gigantes de piedra, que el acero y el fuego del vencedor no han podido destruir. En el inmenso mar de sangre en que se ahogó la libertad de los pueblos indígenas, se ahogó también su literatura, de la cual sólo han vuelto á la superficie restos destrozados y fragmentos incomprensibles, desesperación y tormento del filólogo ó del historiador moderno.

Mientras que América fué esclava, su poesía, indómita y salvaje como las fieras de sus soledades, se ocultó en el fondo de las selvas y allí lloró avergonzada el oprobio y la vergüenza del suelo de los Incas. Pero el día en que la diana de la libertad resonó estridente y triunfal desde el Magdalena al Plata, ese día despertó. Levantó la frente hacia el cielo, y admiró en él *una explosión de auroras;* miró á su al rededor, y por todos lados vió campos de batalla, que eran campos de gloria; pueblos enteros que se levantaban como un solo hombre; fortalezas inexpugnables, cuyos muros, al clamoreo de libertad, caían como los muros de Jericó al sonido de los clarines de Josué. Escuchó y sintió que por el

aire vagaban melodías desconocidas, cantos de victoria, palabras de héroes moribundos, que en los umbrales de la eternidad bendecían una muerte que los hacía libres y que devolvía á la patria su antigua independencia. Entonces, en aquel momento histórico, la poesía americana se irguió más grande que nunca, y en las cuerdas de su lira de oro, palpitaron con imponente estruendo las glorias de todo un continente bañado en sangre.

En la República Argentina desbordó la inspiración americana en las estrofas de Mármol, violentas como un estallido, y en la prosa poética de Echevarría, perfumada por las brisas acres de la Pampa. Pero desde la época de la emancipación hasta nuestros días, nadie ha sabido en esa tierra que se dilata desde el Ande hasta el Atlántico, hablar con un acento tan bello, con un estro tan original y tan poderoso, como Olegario Andrade. Ni los poetas que lloraron las amarguras de la tiranía de Rosas, ni los que cantaron las glorias de San Martín y Belgrano, han podido igualar su vuelo de águila. Andrade, en el final de su vida breve y agitada, se presenta como tipo del poeta esencialmente americano. Su lirismo alcanza una grandiosidad comparable tan sólo con la del Chimborazo, gigante de piedra coronado de nieve eterna, y una exuberancia en la forma,

igual á la opulencia que la vegetación tropical reviste en las márgenes hermosas del Amazonas.

Puede decirse que en el suelo Sud-Americano, Andrade descuella entre todos, como el roble gigante en medio de las selvas seculares. Otros poetas han llegado en nuestro continente á manejar el lenguaje castellano con más corrección que el bardo argentino: ahí está toda la legión de los literatos de Colombia y Venezuela para demostrarlo. Otros también han poseído más que él, el sentimiento de la ternura, esa gentil delicadeza que se alberga en el fondo de las almas sensibles, y sería muy fácil citar los nombres de muchos poetas argentinos, que han aventajado á Andrade en la cuerda del amor ó de los íntimos dolores. Pero ninguno, ninguno ha tenido su voz estentórea, su mirada de iluminado, su inspiración en que el mismo Sol puso sus ardores. Ninguno como él ha sabido deslumbrar, encender la admiración, conmover las fibras del corazón humano, con cánticos generosos y levantados. Por eso la República Argentina lo considera como *su* poeta, y le levanta hoy un monumento, en la publicación de todas sus obras, costeada por la Nación, como un homenaje al talento de quien hizo tanto por el nombre americano en la República de las letras.

Es imposible repasar, en una lectura, y á la ligera, las obras de Andrade, sin padecer de

vértigos. Ese verso del poeta, sonoro, rimbombante, cargado de luces y de matices, aturde y ciega á la vez, con su estrépito y sus claridades. Á medida que el lector se interna en las estrofas de Andrade, parece que se acerca al sol, y al mismo tiempo, á esa mansión ignota, en que nacen las tormentas, silban los huracanes y manos de cíclopes forjan el rayo sobre gigantescos peñascos. El poeta, arrastrado por la hipérbole, y en alas de la metáfora, se eleva, se eleva siempre, sin sentir un desvanecimiento, sin experimentar una caída. Aguijonea febrilmente á Pegaso, brioso corcel, que corre, sobre el cielo alfombrado de estrellas, más rápido que el mismo Eolo enfurecido. Y el lector, dominado por la portentosa fantasmagoría, en que Andrade hace desfilar soles, astros, mundos desconocidos, océanos revueltos, montañas convulsionadas, volcanes que escupen lava, cataratas maravillosas, razas que se levantan de sus tumbas, dioses y gigantes que batallan incansables, se siente pequeño é intimidado ante esa grandiosidad sinfónica, que estalla y se desenvuelve en raudales de armonías. Y así se leen de un tirón, pasando de la fiebre al éxtasis, esos poemas de muchas páginas que se llaman *Atlántida*, *El nido de cóndores*, *Prometeo*, *Víctor Hugo*, y que á pesar de ser tan extensos, tie-

nen el don de parecer siempre demasiado cortos y reducidos.

La exageración en la imagen, el lirismo llevado hasta sus últimos límites, constituyen el sello original de todas las producciones de Andrade. Nadie, como él, ha hablado de las cosas grandes en un lenguaje tan amplio y sonoro. Es que la imaginación del poeta vió las cosas de la vida á través de un poderoso lente de aumento, y la realidad se le apareció siempre imponente en sus proporciones. La hermosura de lo inmenso fué el ideal de su Musa, que nunca supo comprender la belleza de las cosas pequeñas. Andrade cantó á Dios, cantó al Universo, cantó á las razas, cantó á las épocas, cantó á las naciones, cantó al hombre; pero nunca supo cantar lo pequeño, lo que se arrastra, lo que apenas se percibe. Hasta él no llegó sino la luz de los astros; nunca la de la luciérnaga que se esconde avergonzada entre el musgo verde y húmedo. Se deleitó con el olor penetrante de las selvas al despertar en una mañana de sol, pero se le escapó el grato y suave perfume de la violeta bañada por el rocío. No supo cantar á una persona sin hacer de él un Dios ó un héroe, sin encarnar en él las luchas de una época ó las agitaciones de un pueblo entero. En Víctor Hugo cantó al siglo XIX, á la Razón, al espíritu moderno; en

San Martín, á la libertad y la redención de América. Esa amplitud de la concepción, que da tanto vigor y brillo á las producciones de Andrade, ahoga en su lira la nota del sentimentalismo, la voz suave y quejumbrosa del corazón que sufre. Es que el poeta, frente á los grandes dolores de la humanidad, se olvida de los propios sufrimientos y de las pequeñas angustias de la vida.

Para muchos, Andrade no será más que un epiléptico de la palabra; habrá también quienes consideren que sus poemas no son más que grandes y aparatosos fuegos de artificio, que se desvanecen en lluvia de momentáneas chispas y en humareda que arrebata el viento. Las naturalezas pacíficas y tranquilas no lo comprenderán tampoco en toda su plenitud, y preferirán á todos sus robustos cantos, la estrofa elegante y pulida en que Horacio, sentado á la mesa de Mecenas, canta al Chipre espumante, que rebosa en la copa de oro. Pero, no importa: la obra de Andrade, gloria de la poesía americana, vivirá eternamente. Su Prometeo, retorciéndose de dolor sobre el dorso del Cáucaso, al sentir cómo el buitre de Jove le roe las entrañas, rugirá eternamente su imprecación, blasfemia y amenaza á la vez, que anuncia al despotismo de los dioses la blanca aurora de la redención futura. Y en las sombras, bajo las nubes

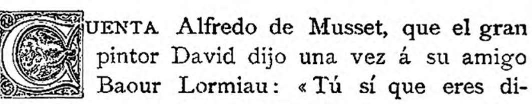
oscuras que se aglomeran en el espacio, entre las negras olas del mar que palpita acongojado, las sirenas, saliendo de sus grutas de coral y de piedra, entonarán siempre al oído del hombre el cántico alentador de la esperanza. Y cuando llegue el día en que la posteridad tenga que juzgar sobre el mérito de los hombres de nuestra época, y discernir la palma de la gloria al poeta americano de más inspiración, el viejo cóndor de la leyenda ha de abandonar su nido en la nevada cima de la montaña, para decir sobre la tumba de Andrade: «¡Este fué mi cantor! ¡Éste fué el grande!»

1887.





PINTURA



CUENTA Alfredo de Musset, que el gran pintor David dijo una vez á su amigo Baour Lormiau: «Tú sí que eres dichoso, Baour: con tus versos haces lo que quieres, mientras que yo, con mi tela, me veo horriblemente mortificado. Supongamos, por ejemplo que quiero pintar dos amantes en los Alpes. Bien. Si me esmero en los amantes, y los hago de tamaño natural, tengo que poner en el fondo unos Alpes raquíticos y que no valen nada; si, por el contrario, hago Alpes hermosos, Alpes como es debido, me encuentro con amantes pequeños, de medio pie de altura, que no significan absolutamente nada. Pero tú, Baour, ¡treinta páginas de Alpes, treinta páginas de amantes, y si te hacen falta todavía, treinta páginas más de cada cosa!» Tenía razón David cuando se quejaba del límite que á la inspiración del pintor ponen forzosamente las reducidas proporcio-

nes de la tela; pero olvidaba que con el pincel y los colores se consigue, muchas veces, producir una impresión más profunda en el ánimo, que con los versos más hermosos é inspirados. Es más viva, ó, si se quiere, más punzante, la sensación de lo bello que recibe el espíritu á través de la retina, que la sensación experimentada á través del oído. La pintura tiene, sobre la poesía, la ventaja de imponerse desde el primer momento, cuando es buena, apoderándose del espíritu como por sorpresa y de golpe. Es que el oído humano no ha llegado aún á perfeccionarse de tal manera, que sin ayuda del razonamiento, pueda distinguir, de primera intención, un verso bueno de otro malo, mientras que la vista, en el hombre educado y culto, posee un secreto y misterioso instinto que le hace percibir inmediatamente, en un montón confuso de colores y de líneas, lo que es hermoso en lo que la halaga, lo que es feo en lo que la repugna.

Pensaba esto ayer contemplando un cuadro de Fossati, expuesto en lo de Maveroff. Es imposible imaginar una tela que seduzca más desde el primer momento. Representa una joven, casi una niña, envuelta en los tules diáfanos de Tisbe ó de Gioconda, engalanada con el ropaje de Carnaval, y resplandeciente de alegría, de felicidad y de buen humor. ¡Graciosa

locuela! Con una mano aparta el importuno antifaz que ocultaba su rostro fresco, iluminado por una sonrisa intensa, sincera, que dice muchas cosas al observador atento. Los ojos, entrecerrados, y ocultos casi por el reflejo de la media luz que baña el cuadro, tienen una expresión á la vez lánguida y provocativa, apagada y ardiente, que seduce y encanta por la misma dificultad que hay en estudiarla y definirla. El observador goza en descifrar el enigma de ese rostro picaresco, de esos ojos parlanchines, de esa graciosa boca con hoyuelos encantadores, que hace decir á su dueña: — « He venido al baile y me he divertido como una loca. He gozado con el espíritu y con la carne. La sangre de mis veinte años rebulle en mis venas y necesita estos desahogos. He saltado á mi gusto, he brincado como un cervatillo, he gritado á voz en cuello. Creo que he bebido un poquito y no veo del todo claro. ¡Mejor! Me divertiré más, si encuentro un buen compañero. ¿Quién quiere bailar conmigo este vals, alegre y voluptuoso, que ahora empieza? »

El cuadro de Fossati tiene dos ó tres pequeños defectos; pero es, sin embargo, un trabajo de ejecución esmerada, que posee, entre muchos otros méritos, el de un colorido suave, exacto, y por decirlo así, simpático. Además, es un cuadro que dice mucho, cosa que no le pasa á

una tela de Ripari colocada junto á la anterior. Esta tela representa una niña, escogiendo una entre las muchas flores que hay sobre una mesa, y está pintada con ese golpe de pincel enérgico, pero grosero, que asegura el efecto á la distancia y lo destruye por completo á la proximidad. El rostro de la niña carece de expresión, y casi, casi, de belleza. Podría hacérsele un reproche al autor por la mala elección de su modelo. Las flores están admirablemente pintadas, como todas las que llevan la firma de Ripari.

Un cuadrito de Orfei, correcto y bien ejecutado, sería tal vez una joya, si el colorido no fuera en él tan chillón. Sin embargo descuella entre unas cuantas telas de mérito dudoso, mal concluídas, que no era necesario traer de Europa, porque tan malas se podían pintar aquí mismo. Lo que llama, en cambio, la atención, por su originalidad indiscutible, son unos paisajes de Tetar van Elven, pintor de renombre y reputación sólidamente basada. Gracias al fecundo pincel de ese autor, podemos hacer sin movernos de lo de Maveroff, un viaje corto y agradabilísimo por varios países del mundo. Podemos visitar la Holanda en medio del invierno, para ver el cielo gris en el fondo de las estrechas calles de Amsterdam, la blanca nieve que cuelga de las molduras de los pórticos y de las cor-

nisas de las casas, y la gente, de tardo paso y actitud flemática, muy envuelta y arrebujada, que circula por las aceras alfombradas, según parece, con armiño. De ahí podemos saltar hasta un rincón de la Arabia, y ver su cielo intensamente azul, sus palmeras ondulantes, su suelo amarillento, sus casas bañadas en cal blanquísima, que deslumbra bajo la luz ardiente del sol del ecuador. Mas, si la transición os parece demasiado brusca, podemos pasar antes por Venecia, la ciudad encantadora y poética, la ciudad de los canales, de las aguas dormidas, de los palacios de mármol, de las músicas y de las canciones. Pero hay que advertir que Van Elven no pinta á Venecia como estamos acostumbrados á verla en los grabados : ni con el San Sovino, el Palladio, y el Tremigiano en plena luz, haciendo relumbrar su lujo aparatoso herido por las últimas luces de la tarde, sobre un fondo de crepúsculo multicolor, ni con las aguas verdosas y transparentes del Adriático, en que juegan los reflejos del sol como si fueran reflejos de rubíes, záfiros y esmeraldas, y que el gran acuarelista Ziem cargaba con cuantos colores tenía en la paleta, dándoles todos los matices de un tapiz turco, de esos en que el rojo chillón se confunde y se mezcla con el verde intenso, el amarillo de oro y el índigo. No. Van Elven — y en eso consiste su origina-

lidad,—ha sorprendido á Venecia en los días tristes, en los días de bruma, en las horas calladas de la noche. Ha pintado á la Dogana en medio de la niebla, á la *riva dei Schiavoni* y al Palacio Foscari sobre el fondo monótono de un cielo fastidiosamente gris, un cielo que podría competir con el de la patria de los Van Dick, Van der Neer y Van der Heyden. Pero, á pesar de haber renunciado al brillante colorido que parece obligatorio en una pintura de Venecia, Van Elven ha conseguido poner en sus cuadros, con tres únicos colores, negro, plomo y blanco, ese encanto misterioso, esa hermosura fascinadora que tiene y tendrá siempre para los artistas y los poetas, la ciudad que en la monótona melodía de las olas de sus canales, conserva aún el eco de los apasionados juramentos de Lord Byron, de los íntimos sollozos de Alfredo de Musset, y de los melancólicos suspiros de Jorge Sand.

Pero lo más hermoso y completo que esta vez ha traído Maveroff de Europa, es quizás una acuarela de Gamblá. Parece imposible que con un grano de laca, ó de carmín, ó de azul de Prusia desleído en una gota de agua, se puedan hacer cuadros de tan sorprendente belleza como éste. Representa un rostro de mujer, pintado con tanto vigor y tanta energía, que se conoce á la legua que el autor emplea con éxito igual la paleta de

madera y la de porcelana, la tela y el cartón de Brístol, el pincel bañado en aceite y el bañado en agua coloreada. En todos sus detalles, el cartón Gamblá denuncia que su autor puede rivalizar en gloria con Bonington, y Cattermole, y Stanfield, y Turner, y Lewis, y Callow; con todas las celebridades de la acuarela, género favorito de los ingleses y especialmente de las inglesas, que prefieren tal vez, á los grandes y mejores lienzos de todos los museos de Europa, las pequeñas obras maestras, sencillas en su composición y en su colorido, de los *painters of water colours.*

1888.

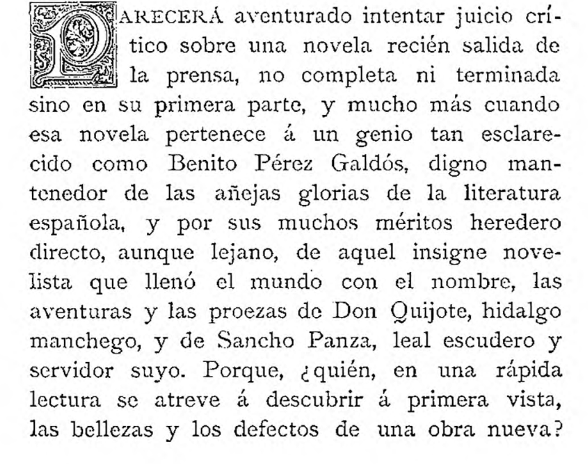




PÉREZ GALDÓS

(Á propósito del primer volumen de *Fortunata y Jacinta*)

I



PARECERÁ aventurado intentar juicio crítico sobre una novela recién salida de la prensa, no completa ni terminada sino en su primera parte, y mucho más cuando esa novela pertenece á un genio tan esclarecido como Benito Pérez Galdós, digno mantenedor de las añejas glorias de la literatura española, y por sus muchos méritos heredero directo, aunque lejano, de aquel insigne novelista que llenó el mundo con el nombre, las aventuras y las proezas de Don Quijote, hidalgo manchego, y de Sancho Panza, leal escudero y servidor suyo. Porque, ¿quién, en una rápida lectura se atreve á descubrir á primera vista, las bellezas y los defectos de una obra nueva?

¿Quién, al tragarse el libro en un solo bocado, puede apreciar en conciencia sus delicadezas, y paladear con la fruición del gastrónomo literario, las hermosuras escondidas en los infinitos detalles, las sorpresas de estilo, las seducciones esparcidas acá y allá, todo eso que reunido, forma el tufillo peculiar de una obra bien condimentada, pero que separado se hace gustar mejor, dejando al lector la impresión duradera que dejan en la boca del goloso los manjares con trufas, ó las natas con vainilla, ó los bombones perfumados?

Sí, es mucho atrevimiento leer un libro en una noche, para dar, al día siguiente, su opinión sobre la que bien puede ser una obra maestra; es tratar sin respeto alguno á Galdós, autor cuyas producciones deben recorrerse sombrero en mano, con todos los posibles miramientos. ¡Figúrense ustedes que con la prisa de la lectura, se salta uno dos páginas, ó tres, ó una sola, y que contienen precisamente algún trozo selecto ó alguna gran belleza! Porque donde menos se piensa salta la liebre, y en las obras de Galdós, siempre originales, siempre bien trabajadas y mejor escritas, saltan á cada paso las bellezas, cual si fueran liebres asustadas y perseguidas. Por buena vista y mejor pulso que tenga el cazador, suele errar el tiro

á alguna, que se escapa y le deja con un palmo de narices...

Además, se puede decir, en general, que la primera parte de una novela no habilita para formar juicio sobre toda la obra. En los primeros capítulos, la trama no adquiere generalmente sino un desarrollo muy débil, que no da base alguna para apreciar sus méritos y bellezas. ¡Y los caracteres! ¡Más que difícil es abarcarlos y comprenderlos, antes de saber en detalle lo que el autor hace de ellos en toda la novela! Un malvado, un asesino de esos que penetran sigilosamente por las ventanas en medio de la noche, y que por mera afición suelen bañarse en lagos de sangre, como los *caballistas* que ha pintado la imaginación andaluza de Fernández y González; un avariento, un usurero sórdido y tacaño, de esos que ven impasibles la miseria más espantosa, sin llevar la mano al repleto bolsillo, como Pérez Escrich los ha pintado en las páginas más conmovedoras de sus novelas á real la entrega; una mujer perdida, enlodada hasta el cabello, corrompida hasta donde puede llegar la corrupción; todos esos personajes lúgubres, todos esos negros caracteres, pueden dar en el transcurso de la narración un vuelco sorprendente y regenerarse por completo, lavándose de pies á cabeza con jabón fenicado, sacando lustre al betún de la conciencia, dejando bizcos á

los lectores, y apareciendo de pronto más blancos é inmaculados que la Concepción Purísima. Viceversa: las virtudes que dan gatazo, la honradez que deslumbra, las heroínas que prefieren morir tísicas á fuerza de trabajar y pasar hambre antes que aceptar las proposiciones zalameras de cualquier galán poderoso; esos héroes de la miseria que encuentran un diamante entre las baldosas de la calle, y en lugar de venderlo para comprar el pan y la leña que necesita la hambrienta legión de los hijos que tiritan de frío, van derechitos á un periódico á anunciar el hallazgo, todos ellos, hombres honestísimos y mujeres inmaculadas, suelen á veces engañar al más listo y demostrar al fin que no es oro todo lo que reluce. ¡Fíese usted, por lo tanto, de caracteres de novela, antes de conocerlos bien á fondo, y haga usted crítica, basado solamente en apariencias!

II

Los que esto dicen tienen razón en parte. Si se trata de novelas como las de Ponsón du Terrail ó de Javier de Montepín, y de otros escritores del género, no es posible prescindir de conocer bien la trama, que reconcentra siempre todo el interés y el atractivo de la obra. Menos se puede abandonar á un personaje de Escrich, si no se quiere

correr el riesgo, saltando unas páginas, de encontrar negro lo que antes era blanco, ó viceversa, pues generalmente sufre cambios tan imprevistos, tan ilógicos, como los de una veleta bailando en un tufón. Pero Galdós está lejos de ser mercachifle literario de esos que venden mucho y barato, pero ordinario, y el valor de las obras que ha escrito no se pesa por kilos como el azúcar, sino por quilates, como las piedras preciosas. En sus novelas, como en todas las realistas, la trama es cosa secundaria y de poca monta. El interés de la obra está en su mérito literario, en la verdad y hermosura de las descripciones, en la exactitud de los detalles, en la lógica con que se desenvuelven los caracteres, en el gran conocimiento que de los secretos del corazón humano rebosa en las páginas del libro. De manera, pues, que no siendo la trama cosa mayor, puede uno pasar sobre ella sin respetos ni miramientos.

En cuanto á los caracteres, Galdós tiene buen cuidado de ponerlos á toda luz, para que se vean bien en cuanto asoman por las puertas del libro, y por eso mismo pueden ser juzgados y apreciados desde el primer momento. El insigne novelista no trata de hallar efectos engañando al público, teniendo al lector suspenso de cambios inesperados, forjando caracteres que, como el camaleón, tienen cualquier color y no tienen ninguno; inventando corazones de artificio, en los

cuales hay una trampa que se traga los vicios, y otra que se come las virtudes, apareciendo ó desapareciendo las cualidades y defectos del hombre como por arte de magia y encantamiento. Á Galdós le gusta jugar á cartas descubiertas, sentar desde el principio el problema del corazón humano, y una vez resuelto, deducir lógicamente corolarios y más corolarios. Si hay que profundizar é investigar en ese corazón, Galdós toma desde el primer momento el escalpelo y el lente, y con una paciencia sin igual, levanta pliegue per pliegue, corta capa por capa, llega hasta lo más profundo, observándolo y escudriñándolo todo. No hay cuidado de que se le escape nada, que ya su mano experta se ejercitó muchas veces en el mismo trabajo, y su vista de águila llegó hasta los oscuros antros del alma, descubriendo sus más escondidos secretos. Pero este trabajo de disector prefiere el autor hacerlo al comienzo de la novela, para poder abandonar en seguida el negro delantal y el escalpelo, y después de lavarse cuidadosamente las manos, entrar en una tarea mucho menos árida y más agradable. En la nueva obra, *Fortunata y Jacinta*, las cien primeras páginas bastan para poner de relieve, ante el asombrado lector, á casi todas las personas que tienen parte en la novela. Después de esas cien páginas, el lector conoce todas las figu-

ras del libro como las palmas de sus manos, y sabe muy bien que don Baldomero, por ejemplo, es bueno como un pan bendito; que es doña Barbarita, en el fondo, como una malva; que Juanito Santa Cruz es hijo digno de tan honrados progenitores; que Jacinta, su esposa, tiene más de ángel que de mujer; y que Estupiñá, el amigo y el criado á la vez de todos ellos, tiene más de santo que de hombre. Ya, desde el principio, puede presumirse que en tales bonancibles caracteres no van á estallar esas grandes tempestades que convulsionan, perturban y cambian los sentimientos nativos. Ya se supone que entre esos personajes, de los cuales ninguno ha sido ni puede ser asesino, ni salteador, ni conspirador, ni falsario, no puede haber tragedia horripilante, ni drama de esos á gritos que siempre concluyen mal. Cierto es que Estupiñá fué en sus mocedades hortera contrabandista, y esto hará temblar tal vez á alguno; pero avejentado como está y entregado por completo á la Iglesia, no hay que temer de su moral, ni de sus intenciones; para lo más que servirá este personaje, quizás el menos bueno de todos, será para convertir en risueña comedia el triste drama casero.

III

¡Y qué drama! El más sencillo, pero también el más patético del mundo, en esa sencillez que se adivina desde las primeras páginas. Juanito Santa Cruz (niño mimado, hijo único, ídolo de sus padres, y más tarde todo un buen mozo, simpático, instruído, con mucho *aquel,* como se dice en flamenco, y con más *labia* todavía), tiene unos amores con una tal Fortunata, hembra guapísima, fresca como una lechuga, bonita como un capullo recién abierto, mujer de aquellas que cuando pisan fuerte y se ponen una rosa encarnada tras de la oreja, y arquean los brazos, y se hinchan dentro del pañolón de Manila, son capaces de llevarse al mundo por delante. Fortunata es muy joven, casi una niña, y vive con una tía, puestera de aves, que la maltrata y la gruñe más de lo que ella puede soportar. La ocupación de la niña es alimentar y dar calor á los pichones recién nacidos. El alimento se lo da con su boca de coral, y les quita el frío meciéndolos cariñosamente entre sus senos de nieve. Juanito ve casualmente á Fortunata al entrar una vez en el puesto, y aquí da comienzo el idilio en la covacha inmunda, toda cubierta

de plumas de aves y con el piso alfombrado de cáscaras de huevo, que crujen bajo los pies de los visitantes. Pero el idilio más bien se adivina que se lee en la obra de Galdós, porque éste sabe muy bien que ciertas pulcritudes y reticencias nunca estorban. Á través de una bruma espesa, y cual en una nebulosa, se ve cómo Fortunata se entrega, huye de la casa de la tía, obliga á Juanito á rebajarse hasta ella, y le hace llevar durante meses una vida de crápula en bodegones, tabernas y fondas de última clase, en medio de chalanes y de toreros, pasando las noches en esas orgías espantosas que empiezan con jaleo y risas, manzanilla y guitarreo por todo lo alto, y concluyen comunmente en gritos, enojos, puñaladas y un mar de sangre. Pero Juanito se cansa al fin de su querida, y un buen día la abandona sin escrúpulos de ninguna clase, como se deja un *paletot* roto, ó como se tira á un rincón el par de guantes que ya no sirve.

Juanito se casa con su prima, niña muy adorable á quien él ha querido toda su vida como á una hermana, pero que de pronto, con su gracia, con su belleza, con su sencilla inocencia, despierta en el joven la llama del amor más puro. La madre de Juanito, doña Barbarita, concierta la boda, la hace llevar á cabo, y embarca á los novios en el tren expreso, para que va-

yan á divertirse solitos por esos mundos de Dios. ¡Y aquí sí que comienza el verdadero idilio, en un wagón de primera clase, que lleva vertiginosamente á los dos esposos por los rieles de la felicidad! Juanito y Jacinta, muy juntos el uno al otro, dulcemente embebidos, mirándose y soñando, se dejan arrastrar por la poderosa locomotora, que atruena al pasar bajo las bóvedas de un túnel, y silba alegremente al avanzar por la verde alfombra de los prados y las colinas. El viaje por el país encantado del amor, es dulce para los novios, y cada segundo representa un nuevo goce, una nueva sorpresa. Los besos estallan á cada momento; los abrazos menudean; las caricias se repiten hasta lo infinito. Los novios se hacen los chicuelos y hablan como criaturas.—*Nena, ¿me quieles?*—pregunta Juanito.—*Chi, ¡te quielo!*—responde Jacinta. Y así, en estas encantadoras intimidades, en estas alegres inocentadas, dejan pasar el tiempo, desternillándose de risa, en el fondo del wagón que devora el espacio. Visitan las catedrales, y á espaldas del sacristán, frente á las imágenes que parecen fruncir el ceño, se besuquean sin temer á Dios ni al diablo; atraviesan la campiña de Valencia siempre en tren expreso, y contemplando el cielo tan azul, las verdes colinas, los grupos de algarrobos que parecen acercarse al tren y alejarse bailando, los cinco

hilos telegráficos que, como las líneas del pentagrama se destacan sobre el fondo claro del espacio, y los pájaros que pían alegremente posados en los alambres, comienzan de nuevo el besuqueo, los dos solitos en el wagón. Atraviesan los campos amarillos y áridos de la Mancha, y lo mismo; llegan á Sevilla la hermosa, y sigue la música; en una calle oscura, en un portal solitario, de día, de noche, en todas partes, á todas horas, el idilio de los jóvenes esposos tiene por acompañamiento tal sinfonía de besos, que el pobre lector se ve obligado á cerrar pudorosamente los ojos y á taparse castamente los oídos... de la imaginación.

Una sombra, pero muy leve, oscurece la felicidad de los esposos. Jacinta llega á saber un buen día los amores de Juanito con Fortunata, moza *crúa* que dice: *dimpués, diaquialuego*, y otras expresiones por el estilo, sin temor alguno á la Academia, y que lleva probablemente su navaja en la liga, sin temor á las prescripciones policiales. Pero no son los celos los que atormentan al espíritu noble y recto de Jacinta; es la idea de que aquella pobre mujer abandonada por su marido, puede haber tenido un hijo, fruto de su deshonra, que pasa tal vez hambre y frío, mientras su padre se refocila entre todos los regalos y las comodidades del lujo. Y Jacinta, á quien Dios ha negado la

única satisfacción que anhela, la de la maternidad; Jacinta, que envidia en lo más profundo de su pensamiento á las mendigas de la calle, harapientas y sucias, sólo porque al tender la mano al transeunte, pueden implorar en nombre de un niño; esa Jacinta, tan buena, tan recta, tan noble, sufre horriblemente con la idea de que el hijo de su marido, la criatura abandonada en la miseria, se muere tal vez en alguna covacha inmunda, falto de alimentos, falto de atenciones, y sobre todo, falto de cariño. De manera que cuando la buena esposa encuentra un día en su camino al *Pitussín*, al engendro de aquella Fortunata que volcó los cascos de Juanito Santa Cruz, un noble sentimiento de justicia acalla en Jacinta la voz de los celos, y el hijo del pecado es recogido cariñosamente de entre la corrupción y el fango. Sobre este rasgo nobilísimo gira quizás toda la primera parte de la última obra de Galdós, y en el estudio del carácter original de Jacinta, el novelista ha extremado su habilidad, describiendo uno por uno, los impulsos, los pensamientos y los deseos de la esposa estéril, y que, sin embargo, por un niño ajeno, por el hijo de una rival, siente en sus entrañas el cariño puro y bendito que sólo las madres experimentan. El primer volumen de *Fortunata y Jacinta* concluye con la repentina aparición en escena de la antigua querida de

Juanito, que viene de París transformada por completo, sin el pañolón de Manila ni la peineta de concha, pero con abrigo de pieles y sombrerito á la *dernière*. La felicidad del matrimonio Santa Cruz, esa felicidad que podía compararse á un cielo sin una nube, sin una mancha, acabará bien pronto, según los síntomas que aparecen en las últimas páginas del primer volumen de *Fortunata y Jacinta*. La comedia ha concluído y el verdadero drama se dibuja en el horizonte. La aventurera elegante, la hermosa *vengadora* quebrará en sus manos la dicha de toda una familia, como se quiebra sin esfuerzo un juguete de finísimo cristal. Eso se ve venir, porque al alzarse el telón en la segunda parte de la novela, están en medio de la escena, y frente á frente, la mujer, el marido y la querida.

IV

Pero, como ya lo he dicho antes, no es la trama lo que más interesa en las obras de Galdós. Éste pertenece á la clase de los escritores coloristas, aquellos que tienen el don de retratar á la Naturaleza con la palabra. Hay algunos, artistas maravillosos, que con una frase hacen un cuadro, y de una plumada concluyen

un esbozo magnífico. Entre éstos se halla Pérez Galdós, maestro en pintura, que moja sus pinceles en los colores de la verdad, y roba el latido de la vida á la Naturaleza, como Prometeo robaba á los cielos el fuego del saber. El autor de *Gloria* y de *Marianela*, es decir, el escritor de corazón y de sentimiento, es, cuando quiere, el paisajista más hábil y el más notable pintor de costumbres. En España, sólo Pereda, allá por las montañas de Galicia, puede competir con él en eso de retratar la tierra y al hombre. Quien ha pintado el mareo del doctor Centeno, la muerte de Alejandro Miquis, y la casa de comercio del padre de Barbarita Santa Cruz, puede mirar frente á frente á quien quiera que sea, aun á Zola mismo, pontífice y rey de los escritores naturalistas.

¡Qué descripciones las de *Fortunata y Jacinta!* Zola, el maestro, el pintor de los grandes cuadros de *Le ventre de Paris*, puede envidiar algunos de sus trozos más sobresalientes. Galdós ha pintado magistralmente, en un par de capítulos de su última obra, á ese Madrid del año 30, atrasado, ingenuo y pacífico, que veía deslizar su existencia como las aguas tranquilas y turbias del exhausto Manzanares. Mesonero Romanos, el madrileño hasta la médula, el hijo amante del Madrid que se fué, no haría por cierto mejor que Galdós, la historia de la evo-

lución comercial en la capital española, desde aquellos remotos tiempos en que ésta «no se lavaba aun la cara ni las manos» en las aguas del Losoya, hasta que por medio de la vía de hierro se puso á cuarenta horas de París, es decir, á cuarenta horas del foco de civilización y de progreso. Son admirables las páginas dedicadas á describir las dos tiendas en que se criaron Baldomero y Barbarita, ambas oscuras, estrechas, lóbregas. En la una, los paños se amontonaban hasta el techo, y sobre el viejo mostrador, la vara del hortera medía continuamente piezas inacabables de franelas, lanillas y terciopelos; en la otra, un olor á esencias extrañas de Oriente llenaba el reducido espacio, y dos maniquíes vestidos con trajes de seda morada y de hechura china, indicaban al transeunte el almacén de procedencias de Cantón. Leyendo á Galdós ve uno distintamente hasta los pañolones inmensos que llenaban los estantes de la tienda, aquellos pañolones de Manila con grandes ramazones y extraños dibujos, que fueron un tiempo ornato y lujo de la mujer española; también los abanicos que el hortera abría de golpe con un desgaire especial, mostrando al comprador las flores imposibles, los pájaros maravillosos del paisaje; también las chucherías japonesas cuidadosamente guardadas en las *vitrinas;* los barcos de marfil,

pequeñitos, con dos filas de remos; las torres de filigrana; las piezas de ajedrez, perfectamente talladas; los ídolos de porcelana, con sus caras estúpidas y su cuerpo contrahecho.

Pero no sólo descuella Galdós en las descripciones: en los caracteres es donde ve más claro. ¡Cómo observa! ¡cómo estudia! ¡cómo adivina! Nada se le escapa: ni el detalle más pequeño de lo que puede servir para retratar un personaje. Zola será más paciente que Galdós, Daudet más espiritual, pero sólo Dickens tiene ese poderoso instinto del autor de *Gloria* para encontrar bajo la capa de lo vulgar, de lo que todos los días se ve, el efecto dramático, vigoroso, conmovedor, patético. Sólo Dickens ha estudiado. como Galdós en su novísima faz, las mil neurosis del cerebro humano, tratándolas con benevolencia y haciéndolas motivo más bien de sonrisas que de lágrimas. Los maniáticos de Galdós nunca son terribles ni repugnantes, y más que odio, excitan la compasión debida á los enfermos, y á veces la burlona sonrisa involuntaria que provocan los locos divertidos.

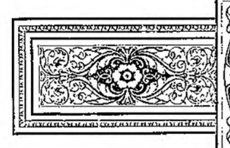
La última novela de Galdós es un paso más que da el autor en la senda del naturalismo, pero no del naturalismo obsceno y exagerado, sino de otro más pulcro, más limpio, que puede servir perfectamente hasta para ser saboreado por

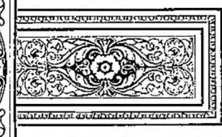
señoras. Los personajes de la obra son todos reales, las situaciones todas verosímiles, el estilo más fijo, limpio y esplendente que el de muchos de los académicos que toman te en la calle de Valverde. Y una cosa, sobre todas, descuella en *Fortunata y Jacinta:* el conocimiento profundo que de su gente demuestra el autor. Ante todo se conoce que ha estudiado á fondo dos cosas: la infancia y la clase media. De la una ha sacado escenas encantadoras, tipos risueños de niños de todas las clases sociales: desde el señorito de casa rica que gasta un dineral en juguetes y come otro dineral en golosinas, hasta el pilluelo harapiento y sucio, que juega con el lodo y con las piedras de las calles. De la burguesía ha tomado esa colección de banqueros poderosos, tenderos enriquecidos, abogados trapisondistas, niñas cursis, diputados parlanchines: todo ese mundo que tiene sus costumbres, su historia, su vida propia, y lo que es más difícil de analizar, sus ideas exclusivas. Y esas ideas las ha descubierto Galdós á fuerza de paciencia y de trabajo en los análisis sucesivos de sus últimas obras, como Julio Stinde descubrió la de la clase media alemana en *La familia Buchholz.* Por eso se buscará en vano tiradas de sentimentalismo y de poesía en este primer volumen de *Fortunata y Jacinta,* cuya narración es completamente burguesa, como sería en vano

buscarlas en las célebres novelas de Stinde. La heroína de éste, Guillermina Buchholz, comprende que las sinfonías de Beethoven han de ser cosa maravillosa, porque cuando las oye, le hacen la misma impresión que « un balde de agua helada sobre las espaldas. » Así aprecia la música, poesía en notas, como dijo alguien, la prosaica burguesa alemana, y para no quedarse atrás, Barbarita, burguesa también, pero española, admira sólo en una planta de te « las hojas retorcidas que sirven para curar el dolor de estómago. » Esto no es poesía, ciertamente, pero al fin y al cabo es verdad.

1888.







CARLOS ROXLO

(Á propósito de *Fuegos fatuos*)


diez años, poco más ó menos, de distancia, lanzando una mirada retrospectiva hacia el pasado, contemplo á Carlos Roxlo tal como lo vi la primera vez. Cierro los ojos, y con el recuerdo evoco la imagen viva de una de mis grandes emociones infantiles; reconstruyo una de las escenas que mayor y más duradera impresión han logrado hacer en mi memoria. Veo la sala oscura y sucia de Cibils repleta de concurrencia; veo en la vieja escena á los aficionados de la *Romea* declamando enfáticamente los versos resonantes y hermosos de una comedia nueva; veo á un público entusiasmado, solicitar de pie, aplaudiendo estrepitosamente el nombre del autor desconocido; y veo, finalmente, á un joven imberbe, á un niño de quince años á lo sumo, que avanza hacia las

candilejas, radiante de alegría, ebrio de gozo, á recoger los primeros aplausos y los primeros laureles de su carrera de poeta. Éste es el recuerdo más antiguo que tengo de Roxlo, y nada me ha causado tan honda impresión como aquel primer triunfo de un talento juvenil, que batiendo al sol sus leves alas de mariposa, pugnaba por abandonar la estrecha crisálida de la infancia, para lanzarse á volar libremente por el espacio azul. Nada me ha conmovido tanto como la radiosa aparición de aquel niño prodigioso, que á los quince años se declaraba autor de toda una comedia en verso de buena ley, é inclinaba ya la juvenil cabeza para recibir de manos de Apolo la corona inmarcesible que no ciñen sino los elegidos. Yo era muy niño hace diez años, y Carlos Roxlo me sorprendió de tal manera, que por mucho tiempo conservé por él una especie de veneración ó respeto, y la persuasión de que pertenecía á una raza privilegiada, á una estirpe superior á todas las otras.

No me equivocaba entonces ni me equivoco de seguro hoy al sostener lo mismo: el secreto instinto me anunciaba ayer, y la reflexión razonada me demuestra hoy, que Roxlo pertenece á la familia, tan reducida, de los verdaderos iluminados, de esos elegidos de las Musas que gozan del privilegio y del inefable placer de sentarse á la mesa de los grandes poetas, presi-

dida por el venerable Víctor Hugo, para partir con ellos el pan eucarístico de la inspiración y brindar con la copa de oro, llena hasta el borde con agua límpida de la sagrada fuente Castalia. Bastará leer el tomo de poesías publicado últimamente por Carlos Roxlo, para convencerse de que aquel talento, que se anunciaba en los dinteles de la pubertad por tan vigorosos empujes y rasgos tan atrevidos, ha aumentado poco á poco sus fuerzas, se ha dejado crecer las alas, y ha ensayado ya el vuelo del águila caudal, que mira de frente al sol sin pestañear, y se cierne serena sobre los grandes antros de los abismos insondables, sin sentir los mareos del vértigo ni los desfallecimientos del miedo. El talento de Roxlo, acrecentado durante diez años de estudio, fortalecido con las armas de una erudición profunda y verdadera, ha sabido evitar las trampas artificiosas que la adulación y el aplauso mentiroso preparan á la vanidad juvenil y al inocente amor propio de la infancia, y conservarse tal cual era antes, después de pasar por ese horno terrible de la lisonja, en el cual se achicharran las inteligencias más bellas, si no tienen en su auxilio el favor del cielo, como lo tuvieron en Babilonia los tres mártires judíos que salieron inmunes del horno incandescente, gracias al poder divino de aquel Daniel, que fué el primer domador de leones de su época.

Roxlo posee todas las cualidades que deben adornar al verdadero poeta: su lira vibra con igual intensidad en todas sus cuerdas. Desde la hirviente inspiración, que se precipita de verso en verso, como se arrojan de roca en roca las aguas de una catarata, hasta el sentimiento tranquilo y manso que se desliza y serpentea en las estrofas, como un delgado hilo de agua en la verde y florida alfombra de musgo perfumado, la poesía de Roxlo todo lo posee, todo lo abarca, todo lo reune. Es quizás único defecto en el joven poeta, la facilidad asombrosa de concepción en cualquiera de los mil distintos géneros de la poesía, porque su talento no se especializa en el que más le conviene, ni se aplica al que más le favorece. Si me preguntan qué clase de poesía representa Roxlo, si es lírico, si es elegíaco, si es satírico, si es épico, si es *humorista*, como se dice ahora desde que Campoamor ha españolizado el *humour* inglés, no sabré qué contestar de seguro, porque Roxlo escribe con igual facilidad y soltura la oda grave y la redondilla juguetona. Roxlo es el poeta por excelencia, y la universalidad de sus ideas es la demostración más evidente de su grande y poderosa inspiración, que sabe reunir en un corto volumen de cien páginas, producciones castizas y fáciles que recuerdan á Núñez de Arce; narraciones sencillas y conmovedoras dignas de François

Coppée, y grandes concepciones filosóficas que evocan á Víctor Hugo, el poeta que ha arrancado su misteriosa palabra al silencio, y ha iluminado con el poder de su genio el antro más profundo de la sombra.

El nuevo libro de Roxlo, como hijo del ardor y de la fuerza juveniles, tiene de todo: bueno y malo. El autor, con una modestia tanto más rara cuanto más sincera y sentida, ha dado el nombre de *Fuegos fatuos* á la colección de sus últimas poesías. Indudablemente, la modestia que revela el título es exagerada, pero ciertamente no haré por ello un reproche al joven poeta. Racine decía de Lafontaine *que era lo bastante bestia* para no considerarse superior á Esopo y á Fedro; creo que se puede decir de Roxlo que es lo bastante inteligente para dar á sus versos el verdadero mérito que tienen. Si la mitad de las producciones que abarca el nuevo volumen está destinada á sobrevivir en la memoria de los amantes de las bellas letras y en los anales de nuestra mejor literatura, la otra mitad está destinada á perderse en el vacío como una burbuja de jabón al soplo del aire. El mismo Roxlo, que se escucha, que oye dentro de sí mismo el ruido vago y confuso de las grandes pasiones entrechocándose como las olas negras de un mar embravecido; Roxlo, que percibe en su cerebro el sordo zumbar de las ideas aun no

creadas á la luz, y que se siente fuerte y grande para la lucha, Roxlo no puede estar satisfecho de su obra de ayer y de hoy, puesto que tiene derecho á soñar con la gloria inmensa de su obra de mañana. El poeta joven, que avanza en la arena como un gallardo atleta á recoger el laurel, no tiene aun escuela propia, no hace sino imitar á los maestros afamados, no posee aún la originalidad tanto más buscada cuanto más escasa, pero posee en cambio la fuerza arrolladora que se impone á pesar de todo, y que, tarde ó temprano, alcanza el triunfo definitivo.

Sin embargo, aunque Roxlo, como poeta filósofo, sigue el ancho camino trazado por el inocente y platónico entusiasmo de Víctor Hugo, y aunque como poeta narrador penetra en el perfumado y delicioso sendero que Coppée ha abierto en medio de las tristezas de la vida, nadie podrá negar á sus producciones cierto sabor especial propio de ellas, anunciando la próxima aparición de una personalidad literaria independiente, que se destacará enérgica sobre el fondo incoloro de las vulgaridades. Para mí, Roxlo está haciendo las de Sixto V: simula achaques de otros poetas para avanzar mediante ellos hasta donde aspira su deseo. Conociendo lo difícil que es imponerse desde el principio á un público exigente, trata de conquistar sus favores bajo la protección y gracias al ejemplo de los grandes poetas universal-

mente reconocidos. Pero cuando Roxlo se decida á arrojar á un lado las muletas con que finge sostenerse, cuando yerga la cabeza para afrontar la responsabilidad de obras exclusivamente suyas, entonces hemos de aplaudirle con entusiasmo legítimo y justificado. Si mi palabra tuviera autoridad suficiente para arriesgarse á profetizar, estamparía aquí lo que creo con toda sinceridad: que Roxlo está destinado á grandes cosas, y que su nombre ha de cansar á la Fama, con sus mil trompetas de oro. Y si me fuera dado ofrecer al público un buen consejo, le diría únicamente: «Compra el libro de Roxlo, si tienes gusto por lo que es bueno; cómpralo por patriotismo, porque es obligación de cada uno de nosotros, los orientales, alentar y fortalecer con el aplauso á ese polluelo de cóndor, que se remonta ya con tanto brío en el cielo azulado de la poesía, y que sólo espera más fuerzas en sus alas, ya poderosas, para atreverse á alcanzar con el corvo pico las doradas estrellas de la noche, y á enmarañar la rubia cabellera de Febo con sus garras aceradas é irresistibles.»

De las producciones que registra el último libro de Carlos Roxlo, hay dos, una cortada por el molde de Víctor Hugo y otra por el de Coppée, que vivirán por la sencilla razón de que son admirables. ¡Es hermoso haber producido antes de los treinta años algo que puede durar

más que muchos monumentos de bronce y mármol! Sin embargo, Roxlo no debe abusar de ese género de poesía, peculiar en Víctor Hugo, que abundando en antítesis y paradojas, tiene por misión, casi única, proclamar el gran principio de la fraternidad universal, la comunión de todos los pueblos, de todas las razas, de todas las jerarquías. Eso que en Europa, donde existen las grandes divisiones sociales, la separación tradicional entre los privilegiados de la nobleza y los desamparados del pueblo, y la plaga re pugnante del pauperismo; eso, que allá puede parecer útil y sincero, resulta falso en estas sociedades americanas completamente democratizadas. Hugo ha tenido la manía de endiosar á los pequeños, sin ver que lo pequeño merece, á lo sumo, la compasión y la simpatía. Si Roxlo, como toda alma generosa, se conduele de esas ocultas miserias y de esas humildes tristezas, cuyos lamentos ahoga y sofoca la sociedad en medio de su estruendo, no debe por eso cantarlas dándoles mayor importancia de la que realmente tienen, convirtiéndolas en problemas trascendentales de alta filosofía, abusando de la exageración y de la hipérbole. Mucho más efecto causa la descripción sabia, la pintura natural y sencilla, la relación impregnada de verdad y de sentimiento, que expone con sinceridad y sin grandes exclamaciones, la lucha eterna entre el

débil y el poderoso, entre el pequeño que implora y el grande que digiere, entre el gusano de luz que brilla tímidamente perdido en los fangales del camino y el buho repugnante que lo atisba silencioso en la sombra y clava en él sus grandes ojos amarillentos é inmóviles.

Confieso que mucho más que todas las profundas y trascendentales reflexiones de la filosofía de Roxlo, me ha conmovido la sencillez encantadora de *Andresillo,* y la verdad sorprendente del cuadro sombrío de *La Inundación.* Estas dos composiciones son tan bellas, que el mismo Coppée, maestro en el género del realismo poético, daría muchos buenos versos de su cosecha por hacerlas suyas y prohijarlas con su firma. Cuando se publicó la última, hace ya algunos meses, uno de nuestros literatos más notables, autor de una novela justamente celebrada, exclamaba arrebatado de entusiasmo: «¡ Pero esto es espléndido! ¡pero esto es asombroso! ¡esto respira genio! ¡esto es poesía, esto es concepción fácil, esto es ejecución brillante!» No le deseo á Carlos Roxlo más satisfacción que la de poder oir muchas veces esas manifestaciones de un gran entusiasmo y de una admiración sincera, y para que comience á gozarla cito aquí la anécdota que tanto le honra. También la recuerdo por otro motivo: para tener el derecho de concluir este artículo exclamando, escudado

por una opinión respetable entre todas en nuestro mundo literario: «¡Paso á la poesía nacional que se levanta! ¡paso á nuestro poeta nacional que se revela!»

1888.





EMILIO ZOLA

(Á propósito de *La Tierra*)

I

Tal vez no ha habido en este siglo personalidad literaria más discutida ni más atacada que la de Emilio Zola. Unos la han levantado hasta el trono de los dioses, otros la han bajado hasta las cloacas por donde circulan todos los desperdicios y todas las inmundicias de la literatura pornográfica. Para muchos el célebre escritor naturalista tiene toda la talla de un profeta de la verdad literaria; para algunos, la apariencia mezquina de una mediocridad *barullenta*. Hay gente, y no poca, por cierto, que juzga á Zola de distinta manera, colocándose fuera de todo criterio artístico y guiándose, más que por la razón, por los sentimientos que experimenta con la lectura de

Nana ó del *Assommoir*. Á esa gente pertenecen los que, con un gesto de desdén soberano, se limitan á decir de Zola (y lo repito con perdón de ustedes) que es un cochino, un escritor sin escrúpulos, un desvergonzado. Entre opiniones tan varias, costaría, en verdad, encontrar la mejor y más exacta, si el talento de Zola no se impusiera como cosa indiscutible. Para todo aquel que posea cierto barniz literario, y tenga educado el gusto lo bastante para preferir la crudeza de los Goncourt á la moralidad de Marlitt ó de María del Pilar Sinués de Marco, no puede haber duda alguna respecto á los méritos del jefe de la escuela naturalista. Quiéranlo ó no sus enemigos y detractores, es la personalidad literaria más interesante del siglo, tal vez por lo mismo que ha sido la más discutida y atacada. Su gran talento se impone como la luz, y desgraciados los que no lo ven, porque son ciegos de inteligencia. Sobre todo, Zola tiene á su favor la simpatía que siempre provoca el fuerte, el osado, el que grita más alto que los otros; simpatía que ha conquistado en veinte años de lucha encarnizada contra la crítica, contra la opinión, contra todo el mundo; convenciendo á los más con el brillo y el estruendo de sus obras, y aplastando á los otros con los golpes de su talento, infatigable en la polémica, irreconciliable con las convenciones sociales ó literarias. ¡Qué

quieren! será una aberración, será un extravío, será un gran error admirar al autor de *Mes haines*, pero confieso sinceramente que lo quiero y admiro como al enemigo franco y leal de toda hipocresía y como á un colosal atleta. Bajo el ancho *paletot bourgeois* se esconden en Zola los músculos de acero de un nuevo Hércules, y detrás de los anteojos con que ayuda á su miopia conquistada sobre los libros, relampaguea la mirada valiente y provocadora de un Amadis de Gaula decidido á romper, lanza en ristre y visera en alto, contra las apiñadas filas de críticos que saben apedrear desde lejos y en comandita, pero que huyen el combate á usanza de antiguos caballeros: cuerpo á cuerpo y frente á frente.

Hasta ahora, cada libro de Zola había traído como forzosa consecuencia, un escándalo momentáneo y un triunfo definitivo para el autor y la escuela naturalista. La herencia de Balzac, en manos del paciente trabajador de Meudon, prosperaba de una manera prodigiosa. La gloria, la popularidad y los millones, atraídos á pesar suyo, por el talento de Zola, como las mariposas asustadizas por una luz muy viva, parecían tener á empeño procurarle todas las satisfacciones de que puede gozar un escritor que tiene á la vez ambición y amor propio. *L'Assommoir* apareció haciendo explosión en el campo de la literatura francesa;

la crítica gritó hasta desgañitarse; el público pudoroso se tapó los ojos para no ver la inmundicia, pero compró el libro y agotó ciento y tantas ediciones. Con *Nana* el escándalo fué más estrepitoso, pero también mayor el éxito pecuniario. Cuando salió á luz *Pot-Bouille*, la crítica de las gacetillas habló de colgar á Zola, tal como cincuenta años antes se expresara al tratar de Víctor Hugo. Pero poco á poco, sobre una base sólida, se formó la convicción de que en todas esas obras había algo más que cinismo y pornografía; algo que palpitaba detrás de las escenas arriesgadas y de las frases de grosera y obscena intención; algo que prestaba á la narración interés particular y á los personajes relieve extraordinario. Con el tiempo se llegó á averiguar que ese *algo* era la vida y el vigor del genio. Y era cierto, porque cuando *Germinal* brotó por fin de la fecunda pluma del maestro, un grito de asombro y de entusiasmo resonó en la república de las letras. La obra era completa, colosal y hermosa; el autor había reunido en ella la observación exacta y fina de Balzac; el modo audaz y franco de los Goncourt, y el estilo incomparable de Flaubert, sobrio y bello á la vez, música para el oído, satisfacción para el entendimiento, colmo de la elegancia retórica y última expresión del perfeccionamiento de la frase. Zola, en el pináculo de su gloria, jefe

reconocido de una escuela literaria, gran pontífice de una teoría llamada á extenderse por todos los ámbitos del mundo, idolatrado por una turba de fanáticos, y respetado por gran multitud de sus enemigos, no tenía más que detenerse para ser perpetuamente grande, para vivir eternamente en la cúspide, dominando todo el movimiento literario de su siglo. El orgullo que perdió á Satanás, el ángel predilecto de Dios, ha estado á punto de perder al hombre predilecto del genio.

¡Maldito orgullo! Él, él sólo, ha engendrado *La Tierra,* obra en que Zola se ha excedido á sí mismo (si me es permitida la frase), más que en el terreno de sus méritos, en el de sus grandes vicios de escuela y de sus enormes exageraciones. Bastó que la crítica de gacetilla reprochara al maestro la crudeza de su estilo y la desvergonzada desnudez de sus escenas, para que aquél determinara extremar la pornografía naturalista en su nuevo libro. El amor propio herido, el conocimiento exacto de la propia fuerza, el deseo inmoderado del éxito estruendoso, todo se ha juntado para impulsar á Zola á dar un paso en falso, precisamente en el momento en que la senda de la gloria se ensanchaba ante sus ojos ávidos. *La Tierra* significa un reto formidable lanzado al rostro de la crítica contemporánea; algo así como una bofetada á las

preocupaciones y á los ideales de la literatura de nuestros días. Es una obra destinada al escándalo y á la controversia, y sobre sus páginas, como sobre cada uno de los versos de *Hernani*, se librará una batalla campal entre el principio revolucionario y las fuerzas conservadoras representadas hoy en la república de las letras por la crítica que Mr. Brunetière hace en *La Revue des deux Mondes*, y cuya desesperante monotonía copian é imitan los folletinistas de una gran parte de la prensa francesa. Pero hay que observar que el triunfo de *La Tierra* es mucho más difícil que el triunfo de *Hernani*, porque Víctor Hugo rompió solamente con la pesada tradición literaria, con la preocupación del lenguaje, la melosidad del vocablo y el énfasis abrumador de la poesía, mientras que Zola atropella por todo y se lleva por delante la moralidad, la decencia, los principios santos que el hombre respeta á pesar suyo, porque son universalmente reconocidos y por hundir su origen en la noche de los tiempos, las ilusiones que el alma acaricia con preferencia, y esos hermosos sentimientos que suelen brotar (aunque Zola no lo crea) en el fondo de la personalidad humana, como una demostración de que no hay razón para desesperar, para perder la fe ni para entregarse al desprecio del hombre y al aborrecimiento de la existencia.

Lo que á mi modo de ver constituía hasta ahora el secreto de la fuerza de Zola, era la serenidad de criterio con que escribía sus obras y la sincera convicción con que las defendía. El gran pontífice del realismo tenía su teoría propia basada en las leyes fundamentales de la filosofía moderna, en los datos y elementos que la sociología ha conseguido reunir en estos últimos tiempos, y sobre todo en una lógica de hierro, de esa que convence á golpes y derriba las preocupaciones más arraigadas, como los clarines de Josué derribaron los muros de Jericó que parecían incontrastables y eternos. Zola era ya, hace diez años, un espíritu revolucionario, pero un espíritu serio, reflexivo, desapasionado, que comprendía la necesidad de la revolución, y que por eso solo la predicaba. Procedía en materia literaria como todos los sabios proceden en materia científica: experimentaba, deducía y condensaba el resultado de sus estudios en un nuevo libro, de crítica ó novela. Era un trabajador infatigable, que á fuerza de paciencia y reflexión había elaborado su sistema propio, del cual no salía por nada ni para nada. Las gentes que se preocupan del movimiento literario y que lo siguen con atención y asiduidad, saben muy bien que las crudezas de las obras de Zola no respondían antes á los impulsos de una naturaleza atacada de *satiriasis*, como alguien se atrevió á

decir, ni al afán de lucro, á la sórdida avaricia aguijoneando al deseo de multiplicar las ediciones y aumentar el resultado pecuniario de la obra. Saben, por el contrario, que Zola relataba esas crudezas convencido de que al pintar la vida del hombre, no podía ni debía pasar por alto ninguna de sus manchas, ninguna de sus vergüenzas, y penetrado de un santo amor á la verdad y de un horror sincero á toda hipocresía. Pero en sus más arriesgadas excursiones al fondo de la inmundicia humana, Zola procedía siempre friamente, sin sentir el menor arrebato, sin inmutarse, como el operador que contempla sin un asomo de deseo, sin un pensamiento malo, pero también sin repulsión, el cadáver en que hunde sin piedad el bisturí cortante, aunque ese cadáver desnudo sea el de la mujer más hermosa de la tierra. La sinceridad, la convicción, constituían la gran fuerza de Zola: transparentábanse en todo lo que éste escribía, haciéndose simpáticas. La crítica, enemiga declarada del maestro, ha conseguido, con sus provocaciones, arrastrar á Zola fuera de los límites de su propio sistema, fuera del realismo serio, fuera de la novela verdaderamente experimental. El maestro, azuzado por todas partes, ha perdido al fin los estribos y ha trocado la verdad sobria y despiadada por la exageración, por los arrebatos de la intemperancia, por los errores

de una imaginación exaltada. Ha bastado que le hayan dicho: «¡Eso no se debe hacer!» para que, como los niños tercos y voluntariosos, se haya empeñado en hacerlo, no una vez, sino cien, mil, un millón de veces. En su última obra, Zola no aparece ya como escritor sincero, sino como polemista apasionado y batallador; de eso dependen todos los errores, todos los defectos de *La Tierra*. Al recorrer sus páginas el lector no exclama entusiasmado, como al recorrer las de *L'Assommoir* ó *Germinal:* «¡Esto es real! ¡esto es verdadero!» Piensa, por el contrario, con disgusto: «¡Esto es monstruoso! ¡esto es repugnante!» El titán del realismo, despojado de su sinceridad, aparece enclenque y débil como Sansón despojado de la virginidad de su abundosa cabellera por la traición y la venganza de Dalila.

II

El defecto principal de *La Tierra* está en la índole de la filosofía que pone de manifiesto. Mr. Zola tiene, como cualquier otro, el derecho de ser escéptico, pero no el de adulterar las cosas para obligar á que lo sean también los lectores que creen en la sinceridad de su palabra. Se comprende que Mr. Zola sostenga su facultad de pintar y describir á los hombres

tal como los halla en el curso natural de la vida; se comprende que trate con predilección marcada caracteres agitados por la pasión ó carcomidos por el vicio, puesto que son precisamente los que mayor interés ofrecen al psicólogo empeñado en encontrar un *documento humano*. Sobre todo, han abusado de tal manera los novelistas inventando almas de ángeles y pintando rinconcitos de cielo, que bien se puede perdonar á Mr. Zola que, huyendo de ese ridículo extremo, haya caído precisamente en el contrario. Pero todo estaba bien cuando el ilustre autor de *Germinal* especializaba sus obras, cuando no pretendía estudiar sino las llagas sociales, cuando agrupaba borrachos en el recinto estrecho y sucio de la taberna, ó mujeres perdidas en la alcoba caliente y en torno del lecho opulento de Nana. Zola se circunscribía entonces á estudiar las curiosidades del vicio, á describir cierta clase especial de personas, á retratar las peculiaridades de un medio ambiente determinado. Zola hacía entonces lo que un célebre pintor de la escuela sevillana, del siglo XVII, que trataba sólo de la lepra, de las llagas, de la sangre, del lodo; cargaba sus cuadros de colores sucios y hasta repulsivos, pero á los cuales nadie podía negar una realidad asombrosa. Nadie extrañaba no encontrar nobleza, ni virtud, ni generosidad en personajes que Zola sacaba de la hez social; nadie se

asombraba de sus excesos, de su crapulismo, de su vergonzosa abyección, puesto que el autor los colocaba en medio de una atmósfera cargada de miasmas y de esas pestilentes emanaciones del vicio, que así como el ácido carbónico mata la luz, apagan y sofocan en los caracteres todo sentimiento noble, toda aspiración elevada.

Mientras que Zola siguió su sistema de no falsear la verdad; mientras que sus novelas reposaron sobre observaciones y hechos comprobados, el fondo amargo que se notaba en todas ellas, no mereció el nombre de escepticismo, sino el de franqueza desnuda de hipocresía. Pero en *La Tierra,* el maestro del naturalismo moderno ha incurrido en gran error, abordando el estudio de las clases normales de la sociedad con un criterio eminentemente falso respecto á la personalidad humana. Si Zola nos asegura que en el *boudoir* de una cortesana á la moda no hay más que vanidosos ó corrompidos; si sostiene que en los bajos fondos de París, en la clase ignorante de los obreros, hay mayoría de holgazanes, de insensatos y de viciosos, no nos sorprenderá y le creeremos con toda buena fe; pero si nos asegura que en una gran clase social, en una gran extensión de Francia, no se encuentra ni un hombre medianamente honrado, ni una mujer medianamente casta, es cosa que

pasará de los límites de lo razonable. ¿Á qué obedece este extravío de Mr. Zola? ¿Á un error de hecho, á la acumulación de datos falsos? Es muy poco probable, porque uno de los grandes méritos del eximio escritor ha sido siempre ese poder de observación, vigoroso y exacto, que fué principal resorte del talento de Balzac. ¿Á un prejuicio filosófico, á un capricho de escepticismo? Quizás, porque no de otra manera se explica ese afán que tiene Zola de ver todo negro en derredor suyo: negras las caras, negro el mismo cielo, negras las conciencias. Sólo un discípulo de Schopenhauer puede considerar la existencia tal como la mira Zola, con sardónica sonrisa de desprecio y de desaliento. Arrastrado por su escepticismo, Zola no hace ya depender sus opiniones del resultado de los hechos acumulados; por el contrario, trata de forzar á éstos á que respondan á sus creencias filosóficas personales. *La Tierra* no será considerada como un estudio exacto de la naturaleza, sino como una calumnia levantada al hombre y á sus sentimientos para favorecer y prestigiar las ideas de una filosofía de tristeza y de desencanto. ¡Vosotros los que habéis leído aquel magnífico pasaje de *El Quijote,* en que la edad de oro está pintada con tan brillante y sonriente colorido, y en que la vida de campo aparece como la más tranquila, apacible y brindadora de sen-

cillos goces, leed también *La Tierra,* y comparad! Aquello es el optimismo envuelto en azules gasas que transparentan todos los encantos de la vida; esto, en cambio, es la desesperación que trata de aumentar los tristes colores de la existencia y convertirla en un infierno, cuando es, á lo sumo, un purgatorio.

Chacales hambrientos y feroces no se batirían, al disputarse una presa apetecida, con mayor rabia, ni se morderían con mayor saña que los campesinos de la Beaune sobre cada trozo de esa Tierra que Zola ha querido pintar como madre y generadora de pasiones mezquinas, de ambiciones rastreras, de avaricias sórdidas. ¡Ella, que es el emblema de la generosa fecundidad y de la abundancia! ¡ella, la Naturaleza, que alimenta pródigamente á la bestia más ruin y más estúpida, al pajarillo más débil, al insecto más insignificante; que abre sus entrañas al trabajo humano para recompensar sus afanes con el fruto sano y abundoso; que tiene empeño en halagar al hombre y satisfacerlo en todos sus deseos, y que, según lo ha hecho notar poéticamente François Coppée, «no tiene bastantes perfumes, y canciones, y caricias para los que se consagran á su culto!» ¡Ceres, diosa de la abundancia, convertida en madre de la avaricia! La ofuscación producida por el pesimismo exagerado de Zola llega á los últimos límites al negar los he-

chos más claros y ostensibles de la Naturaleza. Zola desconoce el efecto natural y lógico que produce en el alma humana el desprendimiento con que la tierra ofrece todos sus dones, efecto que no se traduce en el afán mezquino de la posesión, sino, por el contrario, en la generosidad reconocida del hombre de campo que, en todos los países y en todas las comarcas, tanto en los oasis de la Arabia como en las llanuras pampeanas, comparte bondadosamente con sus semejantes su techo, su mesa y su fortuna. Cervantes, en el arrebato lírico que le inspiró su elocuente defensa de la *edad de oro,* estuvo más cerca de la verdad que el gran escritor realista en su concienzudo trabajo de investigación social, porque al fin y al cabo, el primero comprendió que el secreto de la felicidad estaba principalmente contenido en el continuo goce de los beneficios de la Naturaleza, madre generosa y fértil, que se alegra cuando le arrancan una sola de sus flores, que se siente feliz cuando nos miramos en sus humildes arroyos ó cuando aplastamos su verde alfombra de yerba, y que palpita de gozo cuando ve que comprendemos el canto emocionado que entona el mirlo perdido en la misteriosa y perfumada oscuridad de la selva!

Hay que protestar, además, contra la injusticia con que Mr. Zola rebaja la personalidad hu-

mana hasta el nivel de la bestia. Sin creer, como San Agustín, que no existe nada más hermoso que el alma humana, ó como un poeta moderno, que el hombre es un ángel caído que se acuerda de los cielos, bien puede uno colocarse en el término medio conveniente, reducido por Pascal á una fórmula negativa, y pensar como éste. «que el hombre no es un ángel ni una bestia;» que es un ser imperfecto, soñador, frágil y variable; siempre veleidoso, dotado de sublimes facultades y aquejado de ridículas flaquezas. No debemos enorgullecernos por ser hombres, porque nuestra carne es barro, amasado, es cierto, por manos divinas (valga la versión bíblica); pero barro, al fin, y muchas veces fétido. Pocos son los justos en el linaje humano; pocos son los que, según el Apocalipsis, «están siempre con el cordero y aparecen sin mancha ante su trono;» *sine macula sunt ante thronum Dei.* Pero esa no es razón para que nos despreciemos de tal modo que, aun haciendo nuestro propio retrato, nos pintemos iguales al bruto arrastrado por sus salvajes instintos, libre de toda sujeción moral y del poderoso freno de la inteligencia. Hay que rechazar enérgicamente esa tendencia filosófico-literaria, á la cual Mr. Zola presta sus servicios, y que consiste en hacernos peores de lo que realmente somos, y en convertir á la humanidad, ó bien en un gran manicomio, ó bien en un

presidio inmenso. «Locos ó criminales:» ése es el dilema en que encierran los pesimistas á lo Schopenhauer, su apreciación sobre los hombres, y que parece aceptar Mr. Zola en su última obra. ¡En toda la Beaune, en uno de los territorios más poblados de la Francia, no se encuentra, según Mr. Zola, ni un solo carácter elevado, ni una sola honradez intachable, ni una sola virtud resistente, ni una sola austeridad que imponga respeto! No hay más que cinismo, avaricia, envidia, ignorancia, estupidez y bajeza; no hay más que pasiones animales en plena efervescencia; no hay más que odios que se entrechocan y rugen como fieras hambrientas; no hay más que un solo amor vehemente, terrible, profundo: el amor á *la Tierra,* que produce y alimenta, que se deja querer y se abandona á las caricias fecundantes del hombre. Y ese cariño único, es el más raquítico de todos aquellos que caben en el corazón humano, porque se basa sobre el egoísmo más grosero, porque no engendra sino avaricia y afán de riquezas. Lo que Mr. Zola llama hoy pomposamente «la cuestión de la Tierra,» es una de las tantas formas de lo que hace veinte años Dumas (hijo) bautizó con el nombre, tal vez más exacto, de «La cuestión del dinero.»

Me he detenido largamente en el gran defecto filosófico de la última obra de Zola, porque me

ha parecido el más digno de atención y de crítica. Hay otros, sin embargo, que no deben quedar olvidados, aunque sean de índole puramente literaria. En *La Tierra,* Mr. Zola reincide en la falta de crear protagonista y de no darle importancia alguna; falta grave en que solía incurrir con alguna frecuencia Walter Scott, padre de la novela contemporánea, y casi siempre Eugenio Sué, presuntuoso discípulo de la escuela romántica. Recuerdo haber encontrado, cuando leí á Lessing, una máxima, perdida en el *Laokoon,* que merece ser recordada: Lessing sostiene que el héroe de una obra literaria no puede reunir todas las virtudes, porque si las reune deja de ser hombre para hacerse Dios, y entonces cesa de interesar al sentimiento, puesto que deja de ser comprensible para nosotros. Es necesario que el héroe tenga defectos que hagan justo contrapeso á sus virtudes y que lo mantengan dentro de los límites de la naturaleza humana, llena de flaquezas y debilidades. Esto es indudablemente cierto, y Zola lo ha aplicado en casi todas sus obras. Pero, en la última, despoja á su héroe, ó, más bien, á su protagonista, no sólo de todos los defectos, sino hasta de todas las virtudes, y hace de él, de ese modo, un ser incoloro, insustancial é insignificante, que no provoca el interés ni siquiera llama la atención. No tiene virtudes: por consiguiente no es sim-

pático; no tiene defectos: por consiguiente no interesa. Zola ha seguido tan bien el consejo de Lessing, que se ha pasado al extremo contrario: no ha hecho un héroe; pero tampoco ha hecho otra cosa que un muñeco de estropajo, hueco y fofo por todas partes. En cuanto al defecto endémico de todas las obras de Zola, la indecencia, está en la última más al desnudo y más ostensible. La pintura pornográfica degenera en manía en este libro, que parece escrito bajo la influencia ardiente del afrodisíaco, y que, página por página, no hace más que echar luz sobre lo que el recato ó la hipocresía del hombre ha querido siempre que permanezca oculto. Zola se complace en parecer atrevido; con mano irrespetuosa arranca al pudor la venda con que cubre sus ojos, y bajo el ardiente sol de la Beaune, sobre los campos en flor, sobre las parvas amarillentas de trigo recién cortado, pinta una bacanal grosera y torpe; bacanal de campesinos excitados por el calor del trabajo y los vapores del vino acre que produce la tierra. No sé cómo hay gentes que leen á Zola por el único placer de saborear estas inmundicias, y no por el gusto de admirar sus extraordinarias facultades de novelista, su estilo hermoso y enérgico como ninguno. La exageración, á este respecto, produce un efecto contraproducente y perjudica á la causa de la verdad. Siendo, como soy, realista conven-

cido en literatura, prefiero, sin embargo, una y mil veces á estas escenas repugnantes de labradores borrachos que se tumban en los trigales, las escenas frescas y sonrientes de la antigua mitología, que combina y adorna la indecencia con poesía de la más valiosa y perfumada. Prefiero los misterios de la verde selva en que Baco, coronado de pámpanos, hace retemblar los árboles con su terrible *Evohé*, al estrechar una ninfa convulsa entre sus robustos brazos, y en que el sátiro lascivo, de luenga barba y poderosa cornamenta, persigue á las bacantes ebrias que, para incitarlo más, dejan caer la piel de tigre mostrando sus desnudos hombros; y en que el viejo Sileno, siempre sonriente y alegre, guiña picarescamente el ojo, desde lo alto de su asno gigantesco, al percibir en la espesura el ruido de los besos que estallan y se multiplican. ¡Esto siquiera es poético, aunque atrevido, y no repugna ni subleva, porque, al fin y al cabo, las ninfas de Ovidio no sudan como las campesinas de Zola, ni huelen mal como la Maritornes de Cervantes!

1888.





RAFAEL FRAGUEIRO

(Á propósito de *Recuerdos viejos*)

RAFAEL Fragueiro es un poeta de la Edad Media. Cerrad los ojos, haced un esfuerzo de imaginación, y le veréis joven, inspirado y ardiente, en cualquiera de aquellos trovadores de esbelta figura y melodiosa voz, que con el laúd á la espalda y el acero bien aferrado al cinto, vagaban de castillo en castillo, de ciudad en ciudad, mensajeros y cultores de aquella poesía voluptuosa y muelle que parecía perfumada en los verdes naranjales de la Provenza, y caldeada por el irresistible sol del Mediodía. Vestidle el jubón de terciopelo acuchillado y la calza estrecha; poned sobre sus rubios cabellos el birrete de larga y pintada pluma, y en sus manos el laúd de dulces y melodiosos sonidos, y le tendréis en su elemento, sentado en un cojín á los pies

de una hermosa castellana, entre un lebrel y un juglar, cantando el romance de las flores y de las aves, hablando de la belleza del cielo azul y del mar sereno, y haciendo languidecer los ojos de la bella, al relatar la triste leyenda de los amores desgraciados, la eterna historia, según Heine, de la noble señora que concede, del paje hermoso que consigue y del cruel marido que se venga. Leed las obras de Fragueiro, página por página y verso por verso, y os convenceréis de que él mismo, quizás sin darse de ello cuenta, vuelve los ojos á aquella dichosa época del caballeresco romanticismo, é impregna su inspiración en la dulce fuente de la poesía provenzal y en las variadas imágenes del escenario de la Edad Media. Á cada instante, y como atraído por secreta fuerza, Fragueiro lleva su imaginación á los agrestes paisajes de la época de la caballería, para contemplar las vetustas y negras torres de los castillos, con sus lóbregas poternas, con sus almenas orgullosas; los precipicios insondables; los torrentes estrepitosos; los peñones desnudos. Pero esta *mise en scène,* por demás sombría, sirve únicamente á Fragueiro para formar contraste con las imágenes poéticas y delicadas de su creación; con el rayo pálido de luna que platea la calada ojiva á la cual se asoma una hermosa; con la encantada selva donde se pierde

el caballero Karl, « el de la blonda rizada cabellera; » con el lago profundo y dormido donde retozan las alegres ondinas envueltas en girones de bruma transparente y blanca.

En este siglo industrial y prosaico, en que el hollín de la fragua se incrusta en todas partes, en que el estruendo del martilleo y el silbato de la locomotora sofocan los sonidos melodiosos de la lira, Fragueiro es un trovador rezagado, un *mestre* de aquel *gay saber* que consistía en hablar de cosas tiernas y sentimentales con la voz y la libertad de los pájaros del cielo. Fragueiro, por naturaleza y por instinto, representa la poesía errante, la poesía vagabunda. Es ese mismo personaje que François Coppée llamó le *passant*, « que no se sabe de dónde viene ni adónde va; poeta ó loco ávido solamente de espacio y de horizonte, que se detiene un instante para adornar su guitarra con lianas en flor, y á quien se encuentra siempre, viajero nocturno, en los senderos poblados por el enjambre de las luciérnagas. » Como Zanetto, Fragueiro tiene en el cerebro « un alegre rayo de sol » para iluminar el camino que recorre, y oye una voz secreta que le explica los misteriosos signos que las flores hacen con sus corolas, el lenguaje que gorjean las aves en la penumbra donde esconden el caliente nido, y los extraños jeroglíficos que trazan en la negra

profundidad del cielo, los astros de oro que parecen guiñarnos amistosamente en las noches serenas. También conoce Fragueiro el amor y todos sus derivados: las pasiones que engendra, los placeres que produce, las amarguras que trae. Ha recorrido, llevado de la mano por Mlle. de Scudéry, el *bosque* de las ilusiones, la *aldea* de los recuerdos, y el *lago* de las lágrimas. Ha cantado, ante todo, á la pasión melancólica; y no ha buscado mayor premio á su inspiración y á la dulzura de su canto, que una sonrisa benévola en labios de las mujeres. Es una lástima, porque empeñado en cantar á las bellas y para las bellas, Fragueiro desconoce la misión del poeta de sus tiempos. En este siglo aprovechador, que ha tomado por lema la palabra *utilidad*, el poeta no puede ni debe conformarse con cantar á la mujer y al amor, los eternos temas, pero tratados ya hasta el cansancio desde Anacreonte hasta cualquiera de los versificadores ramplones de nuestros días. El poeta tiene una misión más alta en el siglo que corre: los tiempos son de agitación y de lucha; agitación en los espíritus, lucha en las ideas y los principios. La humanidad busca rumbo, y se estremece de impaciencia al ver que no le encuentra. La verdad y la impostura disputan hoy, como siempre, el predominio sobre las inteligencias. El poeta debe alzar su

inspiración hasta dominar el tumulto de la contienda, y, paladín de las causas grandes, de los ideales deslumbradores del porvenir, debe ocupar su puesto á vanguardia de la falange humana, para alentar su marcha vacilante, para darle ánimos en la fatigosa peregrinación hacia el progreso. El poeta moderno, que desee colocarse á la altura de su misión, que quiera llenar las exigencias del siglo y serle útil, para ser á su vez apreciado, debe, como Tirteo, pulsar la lira con una mano y blandir la espada con la otra.

Es en vano: el estruendo de esta época de combate rudo, no se domina con la meliflua voz con que se cantan los madrigales al oído de las mujeres. El poeta de nervio y de fuerza, el de la voz estentórea y de palabra de fuego, es el que prima; el poeta de sentimiento queda arrumbado en un rincón, como cosa de dudosa utilidad. Sus cantos, para el criterio positivista de nuestro siglo, sirven, á lo sumo, como la buena música, para calmar los nervios excitados y apaciguar las agitaciones y las dolencias del espíritu. La época de los trovadores ha pasado definitivamente, y por eso Fragueiro se encuentra sin horizontes y abandonado en medio de la vorágine. En vano derrochará delicadeza y sentimiento en sus estrofas: serán leídas únicamente por las mujeres. Y aun éstas lo harán

engañadas por el tono de sinceridad con que les habla Fragueiro, quien ha hecho un hábito de la *pose* romántica, llegando por un curioso fenómeno psicológico, á persuadirse á sí mismo de que cree todas las extravagancias que dice en sus versos y todas las exageraciones que estampa en su lenguaje. Bueno es advertir aquí, haciendo obra de misericordia á las asiduas y entusiastas lectoras de Fragueiro, que el poeta que ellas conocen, no es el hombre que todos conocemos. El poeta aparece lánguido, ojeroso, con ponzoña de amor en el alma y una sombra de melancolía en la frente; el hombre es alegre, espiritual, divertido, y rebosa salud por todos los poros. Fragueiro se muestra escéptico en sus versos, y es optimista en la vida; habla de desengaños y de dolorosa experiencia, de sufrimientos y desencantos amorosos, pero habla teóricamente, de oídas, y guiándose por suposiciones más ó menos aventuradas. Conozco mucho á Fragueiro y sé lo que me digo. Ha hecho la autopsia del amor á los veinte años, pero más en los versos amargos de Heine y de Becquer, que en lo que llaman los experimentalistas *anima vile*. Todo el daño que ha podido hacerle Cupido ha sido rozarle un tanto el amor propio, porque Fragueiro, por la índole misma de su carácter, no puede querer sino con la inconstancia del ave, y la volubilidad de la

onda. Todo eso que cuenta en sus poesías, de dolores que casi lo enloquecen ó matan, es farsa, pura farsa de comediante que sabe fingir su papel á las mil maravillas. He visto á Fragueiro escribir estrofas de las más sentidas y lúgubres de su repertorio, y sentarse en seguida á almorzar *roast beef* con papas, sazonado por un verdadero apetito de Gargantúa. Recordad, mujeres incautas que creéis en la sinceridad de la poesía de Fragueiro y os dejáis enternecer por sus lamentaciones y sus gemidos; recordad, si acaso asoma una lágrima á vuestros ojos, que ese autor que os pinta pasiones tan profundas y tiranas, se parece á aquel personaje de Bretón de los Herreros, que empleó una misma declaración en verso en el álbum de treinta mujeres distintas. Decir esto no significa poner en duda la fecundidad extraordinaria del poeta, pero eso no quita que sea capaz, en una semana, de enamorarse treinta veces y de desenamorarse en seguida, y siempre en verso. La inconstancia de Fragueiro, entre los que lo conocen á fondo, es tan proverbial como famosa la de Lovelace ó la de todos los Don Juanes, desde el de Tirso hasta el de Byron. Es que Fragueiro no se ha apasionado nunca con el alma, sino con la imaginación, campo estéril para el cariño, que vive en él, á lo sumo, lo que las rosas de Malherbe: *l'espace d'un matin.*

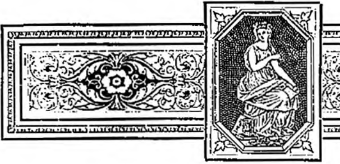
No afirmo — ¡ lejos de mí tal idea! — que Fragueiro ignore lo que es sentimiento amoroso. En el volumen que con el título de *Recuerdos viejos* acaba de ofrecernos, demuestra que lo ha conocido muy de cerca. Pero las primeras poesías de su pluma son las únicas que ponen de manifiesto arranques de espontánea y sincera ternura. Las últimas tienen todas un mismo sello de romántica tristeza, que acusa en el poeta el amaneramiento de la rutina. En las primeras poesías de Fragueiro hay sentimiento; en las últimas sentimentalismo. Aquél es perfume natural del alma; éste es un extracto, aroma producto de fábrica, como el de Colonia ó el Agua Florida de Lanmann y Kemp. Fragueiro forzó tanto, cuando niño, las cuerdas de su propio corazón, que han estallado hace tiempo, y por consiguiente no vibran. Pero el poeta se ha fabricado un corazón especial, con todos los resortes convenientes, y que palpita con tanta regularidad como si fuera de carne y tuviera sangre. Con ese corazón postizo, Fragueiro siente sus poesías, finge tristeza, angustia y desesperación, y á veces, golpeándolo con furia, quiere hacer creer que tiene dentro todos los tormentos del infierno. *¡ Words, words, words !* Por eso los últimos versos del autor del *Idilio* no rebosan aquella encantadora ingenuidad que cautivaba en los primeros que escribió. Hay otra causa

también: el afán de originalidad que agita continuamente á Fragueiro. La originalidad es dama caprichosa y terca, que huye de quien la persigue y se entrega á quien no la busca. Cuanto más hace Fragueiro por alcanzarla, menos cerca la tiene, y en vez de versos originales hace poesía afectada, desprovista de su gracia primitiva y de ese sentimiento íntimo, que es tanto más apreciable cuanto más raro. Así se explican los grandes errores de buen gusto en que Fragueiro incurre de cuando en cuando. Las palabras extravagantes, las imágenes inadecuadas tienen su razón de ser en el deseo ardiente de producir algo que parezca nuevo y que no haya sido dicho por nadie. El orgullo de la propia personalidad domina por completo á Fragueiro y lo ha llevado hasta el punto de rechazar el contacto con los grandes maestros de la poesía, en el temor de contagiar su originalidad con lo que ellos pensaron ó escribieron de bueno. ¡Lástima grande! Por no parecerse á nadie más que á sí mismo, Fragueiro sacrifica las cualidades de su espíritu á la neurosis de la novedad en la forma, convirtiéndose en un verdadero *decadente,* y olvidando que, como Zanetto, no tiene más misión que cantar con la voz que Dios le ha dado, las grandes hermosuras de la naturaleza: el sol que se levanta, el crepúsculo que se apaga, el aura que desfallece en el ramaje

espeso, la flor que se abre, la primavera que hierve en la savia de los árboles y de la tierra, la luciérnaga que brilla como un punto suspendido en el espacio, y la primera estrella de la tarde, pálida y temblorosa, que nos sonríe desde su lejana órbita en la inmensa profundidad de lo infinito!

1887.






MANUEL BERNÁRDEZ

(Á propósito de *25 días de campo*)

LECTOR amigo: te presento un libro nuevo. Pregúntame si es bueno, y desde luego te diré que es excelente. Tiene doscientas páginas y las he leído en el espacio de seis horas, con la particularidad de que mientras volvía una hoja tras la otra, el tiempo se me antojaba cada vez más leve y el libro cada vez más interesante. Al leer el último párrafo sentía deseos de comenzar nuevamente... ¡tan encantado estaba con el volumen de Manuel Bernárdez! Para muchos será este nombre completamente nuevo, tan nuevo como el libro que, recién salido de las prensas húmedas, lo va pregonando por todas partes al pasar de mano en mano; pero eso no quita que merezca ser bien conocido en esta reducida tierra tan falta de escritores que la enaltezcan y honren con la bondad

de sus obras. Bernárdez es muy joven, pero ha llamado muchas veces la atención sobre su persona: primero como hábil y prudente redactor de *El Ejército Uruguayo,* periódico militar, que, durante la época más triste de la administración de Santos, no abandonó por un instante el credo de los hermosos principios, ni el culto de sentimientos elevados y caballerescos; después, como poeta de levantada inspiración y de ternura inagotable, en un volumen de poesías que no fué suficientemente conocido ni suficientemente apreciado por la crítica; y por último, como articulista original, que ha prodigado cien muestras de su brillantez y facundia, en las columnas de los principales diarios de Montevideo. Bernárdez es un trabajador infatigable, puesto siempre sobre el yunque, forjando el hierro, cincelando el oro con ese afán del éxito, con esa ansia de gloria que sublimiza las esperanzas más humildes. Él mismo lo dice con plausible franqueza: «Yo busco nombre; no sé si hay méritos, pero me consta que hay fe.» No buscará mucho tiempo el joven literato. ¡Quisieran estar todos como él, tan próximos á la meta final del áspero sendero!

Bernárdez ha escrito un libro que podría ser llamado campesino, con tanto derecho como ciertos cuentos de Trueba, que andan por ahí, de manos de las viejas á manos de los niños. Ha

escrito páginas impregnadas con el aire perfumado de las campiñas, y que reflejan el movible color de las praderas y la variable faz del cielo inmenso. Hay luz, hay colorido, hay verdad en todas y cada una de las hojas de ese libro, que viene á contarnos, á los que vivimos encerrados entre las paredes grises de las ciudades, las hermosuras que en nuestros campos derramó la madre Naturaleza, «hembra generosa fecundada por el mismo Dios.» Los que aman la vida de las cuchillas, con su libertad ilimitada y sus goces infinitos; los que prefieren, por quince días al menos, el pasto hasta las rodillas y los charcos ocultos en la maleza, al empedrado y á las veredas de las calles; los que sueñan durante un año entero con unas pocas horas de descanso en medio de la soledad de los prados estremecidos por el primer soplo primaveral, en medio de un horizonte amplio, en el cual la mirada se hunda libremente y que permita respirar á sus anchas á los pulmones fatigados y sedientos de aire puro y balsámico, esos hallarán en el libro de Bernárdez una fuente inagotable de satisfacciones. El autor ha escrito y ha soñado su obra, muellemente recostado sobre la alfombra de verdura de nuestras campiñas, y dejando volar libremente al espíritu, ansioso de solazarse á sus anchas, en la contemplación de la doble inmensidad del cielo y de la tierra.

Supondrá, quien esto vaya leyendo, que el libro de Bernárdez, esencialmente descriptivo, ha de tener sus puntos y ribetes de monótono, si se limita á pintar paisajes de nuestra campaña, toda ella igual, parecida siempre y constantemente á sí misma. Pues bien: en el volumen que examinamos, no hay un solo pasaje que fatigue al lector ó que pese sobre su paciencia. No sé cómo diablos ha hecho Bernárdez para sacar las doscientas páginas del libro, de cincuenta leguas de viaje á través de nuestra campaña, pobre en perspectivas y singularidades, más pobre aun en temas para la pluma más fecunda y aprovechadora. Nuestros mayores cerros, colocados junto á los picos más modestos de las montañas europeas ó asiáticas, recordarían la fábula de Lafontaine, de la rana que á fuerza de hincharse quería parecer tan grande como un buey; nuestros ríos más caudalosos son arroyuelos míseros comparados con las grandes y majestuosas corrientes del Amazonas ó del Paraná; nuestros montes, ralos y enfermizos, de laureles enanos y espinillos mortificantes, no pueden, como las selvas vírgenes de los trópicos, imponerse al espíritu del hombre por la grandiosidad y la hermosura. Pero Bernárdez sorprende en la Naturaleza los más pequeños detalles y los convierte en temas variados é interesantes. Una cañada solitaria, tendida como

culebra aletargada en medio de las cuchillas tostadas por el sol; un cardal pelado, gris, uniforme, sin límites, y unos cuantos sauces verdes, inclinados sobre el remanso de un arroyo que se desliza fastidiado entre barro y entre piedras; todo eso, tan conocido, tan monótono, tan pobre de color y de líneas, constituye pintado por Bernárdez un cuadro admirablemente exacto, pero engalanado por una imaginación acostumbrada á pedir en préstamo sus colores, su paleta y sus pinceles á la poesía.

Si Bernárdez no hubiera empleado más que veinticinco días en recorrer nuestra campaña, no habría podido hacer un libro tan completo como el que ha hecho. Se conoce que el joven escritor, antes de mantener frecuente trato con las nueve amigas de Apolo, y asiduo comercio con los libros, ha vivido por mucho tiempo la vida del *paisano*. Ha contemplado á éste de cerca, lo ha estudiado á fondo, con cariño, en todas sus fases: en sus gustos, en sus afecciones y en sus ideas. Así solamente se explica la seguridad con que Bernárdez traza los rasgos prominentes de nuestro *gaucho,* que va degenerando poco á poco, perdiendo en salvaje grandeza lo que gana en civilización, y así tan sólo se comprende la sincera emoción que embarga al escritor cuando recuerda á los *paisanos* de su infancia, aquellos *de la larga*

fama, émulos ignorados de las proezas de esos grandes héroes del puñal y de la guitarra, que se llamaron Martín Fierro y Santos Vega. No quisiera parecer exagerado en mis alabanzas, pero debo confesar que el libro de Bernárdez, en lo que tiene de descriptivo, me encanta profundamente, y á ratos me entusiasma. Creo sinceramente (castígueme Dios si falto á la verdad) que desde que Sarmiento hundió en la Pampa su mirada genial para sorprender en ella el secreto de su vida y de sus hombres, no ha habido hasta ahora quien haya pintado al *gaucho* con la perfección y la verdad que emplea Bernárdez, excluyendo los colores falsos ó recargados, los toques groseros y los rasgos inútiles. He leído muchas reflexiones y muchos estudios sobre nuestro *paisano,* pero ninguno tan completo como los que ha suscrito el joven escritor que me ocupa. Están condensados en páginas muy breves; pero tan llenas de recuerdos, de episodios, y de sucedidos, que dan extraordinario relieve á la figura del *gaucho.* Vémosle en todas y cada una de las variadas escenas de su vida agitada y errante: en cuclillas, junto al fogón en que hierve el agua del mate y se derrite la grasa del costillar sabroso; de pie, escondido entre los arbustos y las malezas, esperando al carpincho que vuelve al arroyo con el oído alerta y el andar desconfiado; á caballo, entre-

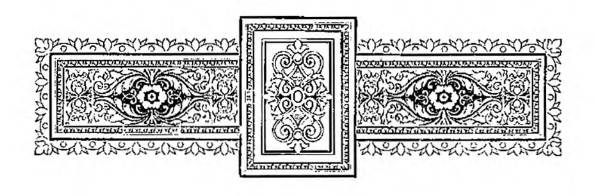
tenido en las duras faenas del campo, persiguiendo con el lazo armado, á la res bravía que escapa por la llanura; ó bien, tacuara en mano, impávido y valiente, en los campos de batalla, respirando el polvo abrasador de la lucha, el vaho de la sangre, el humo de la pólvora, y exponiendo, como si tal cosa, la curtida frente á los rigores del sol y el pecho al fuego implacable del enemigo.

Dos defectos únicos encuentro al libro de Bernárdez: uno de ellos está en el estilo, que es sin duda correcto, fácil y agradable, pero que no es apropiado al tema que abarca el volumen. El buen estilo es cosa esencial en una obra literaria: es tan útil, como una buena cabalgadura para un largo viaje, á cuyo término llega uno fresco ó molido, según el número de saltos y de tropezones que se sirve dar la bestia. Un estilo desigual y torpe, fatiga tanto al lector, como al viajero el paso de una mula mañera sobre una pendiente escabrosa y difícil. He leído el libro de Bernárdez de un solo tirón, y declaro francamente, que no lo hubiera hecho á no forzarme á ello la frase, conduciéndome en andas, sin que yo lo notara, hasta el término del viaje. Pero eso demuestra únicamente que el estilo es agradable, porque cualquiera, hasta el menos avisado, lo encontrará de seguro fuera del tono del libro. Éste es descriptivo, con ama-

gos y pujos de *realista,* y mal se avienen con la sencillez del tema y con los preceptos de la escuela literaria que proclama la verdad, los conceptos por demás levantados, los rebuscamientos de la retórica, los giros cervantinos, y los fulgores demasiado brillantes de un lirismo que rompe el molde de la prosa, con ansias de volar á su gusto con las alas ligeras de los versos. El otro defecto, y tal vez el de más importancia, es el abuso constante del *yo*. Cierto es que un libro de impresiones ha de ser forzosamente personal, pero el personalismo tiene sus límites, que es peligroso franquear á cada paso. Pascal ha dicho que el *yo* es odioso; tal vez sólo sea impertinente. Pero la impertinencia es defecto inaguantable, que debe tratar de evitar un escritor de mérito verdadero. Consejo de amigo es el que doy á Bernárdez, advirtiéndole que el *escribirse* á sí mismo, está bien en un volumen de poesías íntimas brotadas en esos momentos especialísimos en que el alma parece sentir la necesidad de una confesión, pero que está mal en libros como el que me ocupa, puesto que tienen su objeto definido fuera de la personalidad del autor, por simpática é interesante que ella sea.

1887.

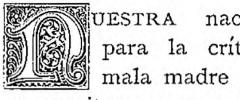




NOVELA NACIONAL

(Á propósito de *Páginas sueltas*, de José Luis Antuña, hijo)

I



NUESTRA naciente literatura, pródiga para la crítica y la poesía, ha sido mala madre para la novela. Los escasos escritores que en esta tierra uruguaya han merecido verdaderamente el nombre de literatos, se han dedicado más al artículo de política, ó al cultivo entusiasta del verso, que al estudio y la pintura de nuestro medio social y de nuestras costumbres. La prensa, océano continuamente agitado y tumultuoso, ha sido un verdadero *maelstrom* para nuestros mejores talentos, que se han dejado arrastrar sin resistencia, en el torbellino desastroso de la política. Si hemos tenido poetas, ha sido porque el lirismo en verso hermana perfectamente con el lirismo en prosa, y,

tal vez, porque en época no lejana estaba un tanto arraigada la idea originalísima de que el hombre político, para hacer camino, debía ostentar todos los dones intelectuales, hasta el de la inspiración sagrada. Esa idea nació seguramente de una ingenua admiración por Lamartine, que fué á la vez secretario de las Musas y del Estado, y del precedente que nos dejó Juan Carlos Gómez, cantor de la Libertad en el alejandrino forjado al calor de los entusiasmos juveniles, y su defensor infatigable, aun en las postrimerías de la vejez, aun en las últimas horas de una vida que se acercó tranquila y majestuosa á los umbrales de la tumba. Si hemos tenido críticos, ha sido por incidencia, porque hubiera sido vergonzoso que Rossi ó Salvini, ú otras celebridades artísticas, no encontraran en el numeroso público que les aplaudía noche á noche, un solo espectador capaz de llenar unas cuantas carillas de papel con la exposición literaria de sus impresiones propias, y con algunos razonamientos doctrinarios sobre los principios del arte y de la estética. Pero como la novela, y sobre todo la de costumbres, exige más estudio, más trabajo, más paciencia que un manojo de versos y unos párrafos de crítica; como no se puede hacer una novela con la misma facilidad con que se fabrica un artículo literario, nos hemos quedado buenamente sin novelistas, al menos de profe-

sión, de esos que, como Zola, Daudet ó Pérez Galdós, no se dedican sino á estudiar la naturaleza y la sociedad para producir después con éxito y con provecho. Es una lástima, porque para una nación joven como la nuestra y que recién comienza á hacerse conocer, el novelista es gran auxiliar, sobre todo si pertenece á la escuela, tan discutida, del realismo. Los gobiernos de Sud-América gastan millones y millones para fomentar la inmigración civilizada, en prospectos y avisos, en folletos de estadística repletos de números, que dan cuenta de la riqueza, de la población y del comercio de estos países. Trátase, por medio de la publicidad, de hacerse conocer del extranjero, para merecer de él un fallo justiciero y propicio. Á ese trabajo falta el concurso de la novela, auxilio indirecto, de resultados lejanos, pero de innegable y reconocida utilidad. La novela, á condición de ser buena, divulgaría en el exterior los detalles de nuestras costumbres, de nuestra sociedad, de nuestro carácter, y nos pintaría de cuerpo entero con todas nuestras virtudes y todos nuestros vicios peculiares. Mientras no tengamos novela propia, exclusivamente nuestra, que se dedique á fotografiarnos tal como somos, podemos resignarnos á que nos juzguen únicamente por los cuadros de estadística, que hablan sólo de la riqueza, de la producción y del consumo,

y á que los extranjeros, que según M^{me}. de Staël forman la «posteridad contemporánea», pronuncien á nuestro respecto un fallo demasiado severo sin conocernos á fondo, considerándonos como á pueblos de costumbres completamente bárbaras y salvajes. Tuve relación un tiempo con un señor europeo, recién llegado al Río de la Plata, que no se atrevía á salir más allá del Cordón, temeroso de encontrarse inmediatamente en plena Pampa y de ser asaltado por los charrúas. La novela realista, que pintara fielmente nuestros hábitos y lograra llamar la atención ó suscitar interés en Europa, nos prestaría un gran servicio destruyendo muchas de esas preocupaciones ridículas, y participando al extranjero que sabemos comer como la gente, con tenedor y cuchillo, que vestimos según la última moda inglesa, y que usamos pañuelo para las narices.

Teniendo, como tiene para nosotros tanta importancia la novela, claro está que cualquier ensayo de ese género debe ser recibido con júbilo y juzgado con benevolencia. Esto mismo pensaba yo, cortando apresuradamente las *Páginas sueltas* de Antuña, y recorriendo en un vuelo, la esmerada impresión y los elegantes dibujos que adornan el texto. Pero leyendo después con detención los cuatro ó cinco cuentos que componen el volumen, me convencí de que

la benevolencia era en este caso más necesaria que nunca. El nuevo libro tiene el mérito de ser extremadamente moral y de hallarse limpio de todo mal pensamiento y de toda mala palabra. La intriga es sencilla y casta, los personajes puros é inmaculados; de cada página, de cada párrafo, de cada una de las frases del volumen se desprende ese perfume sano de las cosas limpias, sometidas á la triple acción del jabón, de la potasa y de la lejía. Si los ángeles despojados de las blancas alas, de la alba túnica de lino y de los anchos cintos de oro con que los pinta el Apocalipsis, bajaran á la tierra y entraran, por orden del Señor, á formar parte de la comunidad de los hombres, no se portarían mejor que los personajes de Antuña, tan buenos, tan candorosos, tan inocentes. Para mí, tanto Cora, como Amelia, son ángeles disfrazados por capricho con trajes de muselina y sombreritos de paja; ángeles que en los tiempos del buen caballero Florián, de inocente memoria, se habrían entretenido en recorrer los prados amenos buscando corderillos blancos como la nieve para ponerles collares de cinta de color de rosa. Todos los personajes de Antuña son iguales, cortados por el mismo patrón, fundidos en un mismo molde: todos tienen *un* carácter, *un* ademán y *un* acento; creo, ¡Dios me perdone! que si uno de ellos fuera tartamudo, los

demás lo serían también por espíritu de compañerismo. Esa uniformidad de caracteres es el defecto más saliente en *Páginas sueltas*. El mismo mérito de la obra, la moralidad, desaparece ante la monotonía de la relación, ante la falta absoluta de peripecias que la engalanen prestándole algún interés accidental. ¿Qué enseñanza puede desprenderse de la virtud incomparable de unos personajes que no pertenecen á este mundo, que reunen todas las perfecciones imaginables y que apenas rozan con la punta de sus pies el lodo y las miserias de la tierra? ¿Pueden servir acaso de ejemplo para los hombres, esos seres que provienen de la quinta esfera del cielo, sufren con la sonrisa en los labios todas las amarguras, y gozan todos los placeres vertiendo lágrimas de suprema felicidad? Está muy bien que un autor se empeñe en demostrar que la naturaleza humana no es tan mala como la pintan; pero no está bien que exagere sus cualidades hasta la perfección. Dos fuerzas se disputan eternamente la posesión del hombre: la virtud y el pecado. Puede vencer aquélla, como Antuña asegura, pero no sin lucha, no sin conmover profundamente el espíritu y el corazón del hombre, que se siente débil para el mal y las tentaciones, después de aquel primer pecado de nuestros padres á la sombra del poético manzano de la suprema ciencia. San Pedro ha dicho: «El demonio es

un león que ruge: ¿hay algo más terrible?» Y Santiago ha contestado con firmeza: «Resistidle, que huirá.» *¡Resistidle!* Luego en la resistencia, en el combate infatigable contra el enemigo malo, contra las propias pasiones, contra las propias debilidades, está el secreto de la virtud de los hombres, falibles por naturaleza é inclinación. Los personajes de Antuña no conocen esa resistencia, porque en su perfectibilidad suma, no sienten una sola tentación, un solo deseo malo. Triunfan sin combatir; son inabordables para el mal, son insensibles para la pasión; por consiguiente, ó son dioses, ó son muñecos de madera y paja.

Imposible es, con tales personajes, hacer novela que valga. En los cuentos de Antuña, todo es pálido, incoloro, vago. Faltan los tonos de la vida, falta la realidad, falta la pasión; es decir, todo lo que palpita, impresiona ó interesa en una obra literaria. Antuña no es amigo de pintar á la Naturaleza, no intenta siquiera las descripciones, no ensaya el pincel y los colores de la paleta. Careciendo de fondo sobre el cual destacarse, las escenas aparecen sin ningún atractivo, sin nada que las realce y las adorne. No hay en *Páginas sueltas* ni un solo paisaje, ni una sola perspectiva: la *mise en scène* está completamente descuidada, y se compone sólo de telones viejos casi inservibles. El estilo no trata de

cubrir con primores y bordados los desperfectos de la acción, ni disimular la ausencia de estudio de costumbres y caracteres con el brillo de la frase artísticamente cincelada. Se dirá que en una colección de narraciones cortas, no es justo exigir todas las suculencias de una buena novela, pero debe tenerse en cuenta también que el autor debía haber hecho siquiera una tentativa para ofrecerlas á sus lectores, demostrando su buena voluntad y la rectitud de sus deseos. Antuña demuestra, por el contrario, una inclinación marcada al romanticismo literario, pero no al de buena ley, que tanta gloria refleja sobre nuestro siglo, sino al perverso que causa todavía las delicias de las lectoras de *Un alma enferma, El almohadón de rosas, El lazo de flores,* y otras novelas por el estilo. Se puede perdonar á un autor que pinte caracteres falsos, con tal que no los pinte ridículos; se le puede perdonar también que escriba novela romántica, con tal que no la engendre soporífera. Nadie ha falseado más la índole humana que Rousseau, el entusiasta amigo de la verdad y de la Naturaleza, en *La nueva Eloísa;* nadie ha puesto en un escenario más grandioso, pintoresco y verídico, personajes más falsos y más imaginarios. Pero esos personajes, agitados y sacudidos por la pasión, como árboles gigantes por el vendaval, despiden de sí una corriente eléctrica, que sa-

cude y agita también al lector, y lo fascina poco á poco. Pintad á un hombre con colores completamente falsos, hacedlo inverosímil, fantástico, imposible, pero dadle vigor, ponedle un volcán en el corazón, fuego en los ojos y aliento abrasador en la palabra, y si no cumplís con la verdad y con el realismo, cumpliréis con el público que admira la pasión doquiera la encuentra: lo mismo bajo la deslumbrante pechera blanca del conde de Monte Cristo, que bajo la desgarrada ropilla del mosquetero Artagnán. ¡La pasión! Es el gran recurso del novelista, y sobre todo de aquel que se halle con suficientes fuerzas para buscar sus éxitos en la descripción sincera de la verdad, en la pintura exacta de la vida. Antuña no ha empleado ese recurso, y sus ensayos de novela se resienten de falta de vida y de acción. Es cierto que en casi todos ellos el amor entra como parte principal de la intriga, pero es un amor que no tiene nada de humano, porque ha pasado por un triple tamiz purificador. El cariño que describe Antuña no conoce un solo arrebato, una sola energía, una sola lágrima de amargo despecho, un solo beso ardiente, una sola mirada de deseo.

Es un cariño *manso y desinificante*, como diría el tío Lagarto; cariño bañado en constante melancolía, propio de esas personas á quienes una preponderancia anormal de la sensibilidad

somete, según Schopenhauer, á un predominio extraordinario de la tristeza. El amor de que se habla en las novelas de Antuña, no es la fuerza sobrenatural y divina que entusiasmaba á Rousseau y á Diderot, ni aquella graciosa é irresistible vehemencia que echaba á Manón Lescaut en brazos del caballero des Grieux. No es un amor entusiasta: es tranquilo y sosegado como el agua de una fuente que reposa sobre un fondo igual y nivelado. Pero así como no hay fondo de arroyo sin guijarros en que tropiece el agua, no hay tampoco cariño que no tenga un *algo* particular suyo, que lo distinga de los demás. El amor, como ha hecho notar muy bien Blaze de Bury, no es un cuerpo simple. La psicología, gran analizadora en los alambiques del alma, demuestra que esa pasión se compone de « tantos gramos de sacrificios, estima, admiración, desinterés, atracción física; tantos otros de vanidad, ambición, ilusiones, imaginación; y tantas gotas de odio, saciedad y buen sentido.» Es imposible, completamente imposible, que todos estos ingredientes se mezclen en proporciones iguales, dentro de distintos corazones y distintas cabezas, y por consiguiente no se comprende la existencia de dos amores del todo semejantes.

Sin embargo, los cuatro ó cinco personajes del libro de Antuña aman todos de la misma manera, con idéntica frialdad y con idéntico

romanticismo. Ellos han sabido uniformar y disciplinar la pasión más variable é indómita, sujetándola al yugo de una moralidad inquebrantable, que constituye el gran mérito de *Páginas sueltas;* mérito costoso, puesto que á él se ha sacrificado despiadadamente la verdad y todo el interés que podía tener el libro. Pero, ¡qué importa! así como está, con su lujosa impresión y sus viñetas elegantes y bien concluídas, es el mejor regalo que se puede hacer á una buena amiga, que lo sea también de la lectura romántica y melancólica. En este terreno, y en el de la pulcritud, María del Pilar Sinués de Marco queda vencida por el autor de *Páginas sueltas.* Puede ofrecerse esta colección de novelas á la niña más inocente ó mojigata, y al entregarla puede decirse, como los paisanos cuando alcanzan un mate á algún forastero: — «¡Sírvase... con confianza!»

II

Es realmente sensible que este primer ensayo de Antuña no haya estado más de acuerdo con las exigencias de la verdadera novela contemporánea. Precisamente, entre todos los géneros de novela que existen, Antuña escogió para cultivar entre nosotros, en medio de una sociedad

que sigue atentamente el movimiento literario europeo, el más atrasado y falso, sin ver que el romanticismo ha tenido su época, su brillo y su apogeo, pasados para jamás volver, y sin recordar que, como ha observado muy bien Emilia Pardo Bazán, « para que la novela realice el gran precepto del arte moderno, tiene que parecerse á la vida, á la vida que vivimos y se desarrolla en torno nuestro. » La novela realista, la mejor, según la moderna estética literaria, la más completa según lo indica por sí sola la Razón, es la más conveniente en estos países que recién se forman y surgen á la vida. Á cada cosa hay que buscarle su lado útil, y el de la novela está, para nosotros, en el servicio que nos prestará algún día, complementando los esfuerzos de la estadística para hacer conocer en el extranjero, no nuestras riquezas nativas ó nuestros productos industriales, sino nuestro temperamento social, nuestra índole moral y nuestra potencia intelectual. Hay quienes creen que la novela no puede ser fuente segura de información, y que estudiar en ella las costumbres de un pueblo, es exponerse á engaños y á equivocaciones, algo así como mirar las cosas á través de un vidrio de color variable, según la opinión y la tendencia de cada novelista. Grimm ha dicho que «nada hay más opuesto entre sí que la novela y la historia,» basándose en la parte que en la

confección de la primera ha tenido siempre la fantasía del autor; pero en nuestra época, y después de estudiar la tendencia de la literatura contemporánea, Grimm borraría su frase, porque la novela y la historia se parecen cada día más en que pretenden reflejar una misma cosa: la verdad. Cierto es que no se puede tomar al pie de la letra todo lo que en las novelas se asegura acerca de las costumbres y acerca de las sociedades, porque suele acontecer á veces que en el cuadro pintado con todo esmero aparezcan colores sumamente recargados y hasta detalles exagerados ó fantásticos. El mismo Zola no es completamente verídico, porque, aunque siempre se apoya en datos ciertos, procede por abstracción y acumulación, como alguien lo ha hecho notar, y concentra á veces, en un solo personaje, todos los defectos y todos los vicios de una generación entera, ó de una clase especial de la sociedad. Si tomamos ese personaje de Zola y lo examinamos en conjunto, nos parece exagerado y falso, nos parece mayor que la generalidad de los hombres, porque tiene las proporciones de un *tipo* social, que resume, por decirlo así, en su personalidad enorme, la personalidad de centenares ó millares de individuos. Pero examinemos á ese personaje en detalle, y nos admiraremos de la gran verdad con que está pintado en sus hechos más insignificantes. La novela

naturalista, aunque precipitada en nuestros días por una tendencia filosófica más ó menos censurable, por la pendiente de la exageración, es á causa del procedimiento de observación y experiencia continuas que emplea, el espejo más fiel de las costumbres y de las sociedades. Es difícil estudiar mejor el verdadero estado intelectual ó político de la Rusia moderna, en otra parte que en la novela de Tourgueneff y del místico Tolstoï, quienes adivinan, bajo la extensa sábana de hielo que cubre casi por completo las espaldas del gran imperio, el sordo trepidar del volcán que roe las entrañas de la tierra, y el hervor de la lava impetuosa que busca, á la fuerza, una salida. Nadie podrá negar que en las novelas de Dickens, Tackeray y Disraeli se podría hacer un estudio completo de la sociedad inglesa, con su extraña mezcla de moral protestante y corrupción refinada, y la más notable aun de sus instintos democráticos y sus pujos de aristocracia. En cuanto á la novela francesa, la más adelantada y la más completa, ha trazado, involuntariamente, los grandes rasgos de la enfermedad moral que desde los tiempos de la famosa Enciclopedia roe las entrañas de la Francia; y digo involuntariamente, porque con los mismos colores tristes pintan el *animalismo* de las costumbres francesas el católico Balzac, el racionalista Flaubert y el positivista Zola.

Quedamos, pues, en que la novela naturalista es útil, y particularmente para nosotros que la necesitamos nada menos que comc *réclame*. Por otro lado, es la única novela que puede aclimatarse y desarrollar vigorosas sus fuerzas en estos países jóvenes y nuevos. Dc aquellas infinitas clases de narración que hicieron las delicias de nuestros antepasados, el siglo ha sacrificado todas, menos dos. La novela pastoral, que comenzó con el delicioso idilio del sofista Lungo, en que se relatan los amores virginales de *Dafnis* y *Cloc* bajo el cielo eternamente azul y sobre las praderas eternamente en flor de la hermosa Grecia, concluyó definitivamente con las cargantes zonceras de Florián, hace ya cerca de doscientos años. La novela didáctica ha pasado también de moda y yace arrinconada en el fondo de las bibliotecas, donde sólo el afán de la erudición llega á buscar *La utopía* de Thomas Morus, *La Nova Atlantis* de Bacon, ó *La Ciudad del Sol* de Campanella. Á lanzazos de don Quijote y á pedradas de Sancho Panza murió la novela de caballería, con sus aventuras prodigiosas y sobrenaturales, con sus castillos encantados, sus gigantes malandrines y follones, sus princesas hermosas como un sol y sus caballeros incomparables. Pasó, para jamás volver, aquella serie interminable de gloriosos hechos que cada nación de la Edad Media con-

centraba en un episodio ó un personaje favorito: Alemania en la conquista del Santo Graal, que ha dado tema últimamente á media docena de óperas de Wagner; Inglaterra en las famosas correrías de Robin Hood, tipo legendario del *outlaw*, fuerte é inexpugnable en el seno más recóndito de los encinares del país de Gales, y en la noble y hermosa figura del rey Arturo; Francia en la grandiosidad de Carlo Magno y sus doce pares, y en aquella famosa jornada de Roncesvalles; Italia y España en los guerreros valientes y empedernidos, flor de la andante caballería, que se llamaron el de la Verde Espada, Amadis de Gaula, Esplandián, príncipe Galaor, y que fueron grandes desfacedores de entuertos, enderezadores de injusticias, protectores de princesas venidas á menos y de viudas jóvenes é inconsolables. En cuanto á la novela satírica, ha muerto, desde que es imposible sobrepasar á los maestros clásicos en el género, ni aventajar al imponente *Gargantúa* y al chistoso *Panurgo* de Rabelais, al *Gran Tacaño* de Quevedo, al *Guzmán de Alfarache*, á *Rinconete y Cortadillo*, á *Gil Blas*, á *Franción* y á tantos otros personajes, á quienes el chiste espumante y la sátira fina han hecho célebres para toda una eternidad. El siglo nuestro, más exigente y más adelantado que los otros, no tolera sino dos clases de novela: la

histórica y la de costumbres, y mientras que la primera, tras de los días de esplendor que le aseguraron Walter Scott y Alejandro Dumas, corre apresuradamente á una completa decadencia, la segunda se levanta cada vez más, abarcando cada día mayor espacio en la literatura contemporánea y atrayendo ante sus altares á la inmensa mayoría de los cultores del arte de escribir bien. Entre nosotros no debe haber más novela que ésta, porque la histórica, en estos pueblos jóvenes de América, no tiene campo suficiente para desarrollarse, no porque los episodios de nuestra corta existencia se hallen desprovistos de incidentes dramáticos é interesantes, ni porque carezcamos de personajes dignos de ser transformados en héroes de novela, sino porque en nuestra brevísima historia de combates, de sacrificios, de grandes epopeyas y de tristes desastres, no tiene participación alguna la mujer, elemento esencial de la novela, y sin el cual no se concibe en ésta atractivo alguno para el sentimiento, parte la más interesada, después del espíritu, en la apreciación del género de literatura de que tratamos. Quitad á la más hermosa de las novelas históricas la parte de mujer que contenga, con el calor y el encanto de sus pasiones peculiares, y veréis como queda reducida á un mamotreto pesado é inaguantable. Imaginaos el *Ivanhoe*

sin la dulce Rebeca y la altiva lady Rowena, y decidme si no os cansarían al fin sus brillantes torneos, sus horrorosos combates, sus maravillosos cuadros de la vida sajona, que sorprenden por la verdad con que están escritos, pero que no dicen al corazón humano ninguna de esas palabras misteriosas que despiertan en él á la vez la emoción y el deleite.

La novela naturalista tiene entre nosotros campo bien vasto donde ejercitarse. Nuestra sociedad ofrece al novelista observador é inteligente todo un conjunto de cuadros, caracteres y costumbres completamente nuevos y originales. No hay necesidad, para escribir novela americana, de ir á buscar personajes en los arsenales de la imaginación ó de imitar servilmente el perfil de Saint Preux, de Werther, de René, y tantos otros no menos románticos; nuestros personajes están ahí, á la mano, esperando que alguien los advierta, los estudie y los trasplante á la novela. Ahí está el tipo legendario del *paisano* nuestro, pronto á desaparecer envuelto en las ráfagas inexorables de la civilización que avanza, ofreciendo campo fertilísimo al estudio y á la observación. El psicólogo que sepa penetrar en las profundidades secretas del carácter de nuestro *gaucho*, el que logre explicar sus contradicciones y sus sutilezas, hallará tema inmejorable para una novela

de costumbres. Pero no es tarea fácil la de pintar al *gaucho* tal como es hoy en día, porque en él se está operando una de las transformaciones más extrañas y complicadas; transformación que alcanza á la vez al espíritu, á los hábitos y al sentimiento.

Antiguamente el *gaucho* era un salvaje, acostumbrado á la vida nómada, al combate sin cuartel, á las correrías interminables por las cuchillas monótonas; era feroz en la guerra, compasivo y hospitalario en su pobre guarida; terrible como el león para los odios, dulce y manso como un cordero para los amores. Vestía holgado *chiripá,* bota de potro y poncho, y en la cabeza, á lo más, llevaba una *vincha,* un pañuelo atado sobre la frente. Blandía la lanza como el mismo Aquiles; tocaba la guitarra con dulce expresión é improvisaba melodías impregnadas en la tristeza de la soledad y del desierto. Entonces, el *gaucho* era un personaje legendario, dramático y romántico de por sí, fácil de pintar en sus diversas fases, fácil de comprender como todo lo que es grande, lo que es hermoso, lo que es heroico. Era una naturaleza virgen, excesivamente impresionable, lo mismo para el bien que para el mal, desprovisto de toda noción de esa moral convencional que la sociedad ha formulado para enfrenar con ella las pasiones desbocadas de los hombres. Era un tipo poético, con su cons-

tante apatía musulmana, con su pereza indestructible, fértil en melancólicas ideas, nacidas de la solitaria contemplación de la inmensa Naturaleza que parece ensancharse aun más en los desiertos, y expresadas en el verso tosco y quebrado, pero pintoresco como ninguno, de los cantos populares. ¡Pero ahora!... La civilización, introduciendo nuevos elementos en las costumbres de nuestro paisano, ha complicado el antes sencillo mecanismo de sus ideas y pasiones. El *gaucho* ha perdido ya su antigua fiereza indomable, y se ha hecho humilde á la fuerza, con esa humildad hipócrita del que teme los golpes de un superior odiado; ha perdido la poesía virgen de sus hábitos, reemplazados por otros nuevos, más civilizados tal vez, pero menos hermosos y sencillos. Ya no corretea por montes y cuchillas, rebelde á toda ley y á todo yugo; ahora, atrapado á la fuerza, es soldado disciplinado en los cuarteles, ó vigilante *policía* en la campaña... Ya no resuenan los melancólicos *tristes* bajo el ombú frondoso, en las calladas noches de estío; pero en cambio estallan las milongas *quebrallonas* en los sucios tugurios de los arrabales. En la barbarie, el *gaucho* era altanero y noble; en la civilización, se está haciendo hipócrita y falso; el héroe de proporciones colosales, se transforma poco á poco en el *compadre* de silueta ridícula. Por un lado,

teme á esa civilización de las ciudades que lo deslumbra con el fulgor de su brillo, y no pudiendo dominarla con el valor, trata de vencerla con la astucia; pero por otro déjase seducir por sus halagos y acepta, poco á poco, las costumbres que ella impone. Así vemos al *gaucho* cambiar su primitivo traje pintoresco, por otro más heterogéneo y complicado, del cual forman parte prendas de ropa de factura la más moderna. El *chiripá* ha abandonado el campo al pantalón y á la *bombacha,* el pañuelo de la cabeza al chambergo de alas anchas, la bota de potro al calzado de doble suela y de importación extranjera, y hasta el poncho se eclipsa lentamente haciendo sitio al saco corto y desairado. La misma transformación que en el traje, se opera en las costumbres del *gaucho,* y prefiere ya, á tomar mate bajo la enramada tosca ó el alero de su rancho, saborear el *Vermouth* de Turín en la pulpería vecina, y á jugar á la taba en el empolvado suelo del ancho camino, exponer los pocos reales que tiene, en un partido de *casín* ó carambola, en el pueblito más cercano. ¡El *gaucho* jugando al billar! ¿No es cierto que entristece contemplar cómo se despoja poco á poco de la aureola de grandeza y de poesía que lo rodeaba; aureola que se disipa como el humo, y que al desvanecerse nos muestra á nuestro *paisano,* gigante en la tradición y en el recuerdo,

convertido en pigmeo voluntario ante la civilización y el progreso que lo humilla y lo doma, fascinándole como á las fieras salvajes?

He ahí tema de estudio para el novelista, que tiene en el *gaucho* moderno el *documento humano* más curioso é interesante. Si Magariños Cervantes no hubiera escrito en sus mocedades el *Caramurú,* tal vez el *gaucho* clásico habría desaparecido completamente del país, sin que nadie se preocupara de cantarlo ó describirlo. Sería conveniente dedicar un estudio serio é interesante como aquél, á ese *tipo* que ofrece tan raras contradicciones en su carácter y en sus costumbres. Un novelista hábil hallaría en la descripción de la vida de campaña, campo fecundo de análisis, objeto dramático á veces, pintoresco siempre. En cuanto á la vida de la ciudad, en pocas partes se ofrece á la crítica y á la observación con tan variados temas como aquí. No poseemos, es cierto, la gran vida de París y Londres, y el novelista se vería en los mayores apuros para introducir en su obra personajes semejantes á los del *Faubourg Saint Germain* ó á los de *Berkeley Square,* prototipos de la elegancia y del buen tono; no podría pintar un medio ambiente de boato, lujo y gusto refinado, ni podría interesar la atención del lector con nombres heráldicos, más ó menos retumbantes. Pero si no tenemos condes, príncipes y

marqueses; si no tenemos grandes *cocottes,* ni *boulevares* de asfalto, ni inmensos clubs de juego, ni bosques de *Boulogne,* ni nada de lo que constituye la parte más interesante de las novelas que tienen por teatro obligado á París, poseemos en cambio una familia que tiene su organización especial, un hogar con sus costumbres propias, una sociedad con hábitos, preocupaciones, defectos, virtudes y hasta vicios peculiares en ella. ¿No hay en todo eso campo de acción para el novelista? Pues bien: que estudie esa inmigración heterogénea que llega diariamente á nuestras playas, y que viene á fundir, con los de nuestra sociabilidad, los distintos caracteres de su nación y de su origen. Esa es la tarea que con tanto éxito ha llevado á cabo Bret Harte en California, donde, como entre nosotros, la mezcla continua de la inmigración ha producido en poco tiempo hábitos originalísimos y personajes típicos. En la vecina orilla, varios han intentado la ardua empresa, pero con un éxito que no ha correspondido á las esperanzas concebidas. Lucio López ha hecho una novela de fina observación, pero incompleta; Pablo Groussac una pintura de una parte muy restringida de la sociedad argentina; Argerich un libro con ínfulas de trascendental y ribetes de pesado y de indecente. El que ha visto mejor, hasta ahora, en la superficie de nuestra sociedad, y el

que ha observado más discretamente sus detalles, ha sido Eugenio Cambaceres, á quien, si le sobra talento para ser novelista, en cambio le falta arte para ser literato. Entre nosotros, los ensayos se reducen á una novelita sentimental de Daniel Muñoz, á quien no le da seguramente por ese lado, y á la novela de Carlos Ramírez, obra sin duda alguna de mucho mérito, pero que contiene extrañas fluctuaciones entre el romanticismo y el naturalismo, más de una escena en que la fantasía ha suplantado á la observación, y más de dos personajes que se empeñan en ser inverosímiles. De *Brenda* no hablemos, porque pertenece á la época trasnochada del romanticismo *bona fide,* y tiene tan poco de nuestro, que no vale la pena ocuparse de ello. Quedan las tentativas de Julio Piqué, quien, hace dos años, me hablaba de un proyecto suyo de novela que aun hoy me parece excelente. Consistía en pintar á una familia extranjera recién llegada al país, estudiar en ella la influencia de nuestras costumbres, y describir la evolución paulatina que sufren sus hábitos de origen, sumergidos, por decirlo así, en nuestro medio social. La idea no era mala, y Piqué estaba enamorado de ella: había llegado hasta á dar nombre á su novela, que se llamaría *Shoking.* Pero ese proyecto de Piqué no pasará nunca de tal... al menos para su autor. Lo que sí pasará de proyecto, porque ya

está casi al terminar, es un nuevo estudio de Daniel Muñoz, esta vez naturalista, comenzado hace mucho tiempo y elaborado con detención y paciencia. ¡Qué quieren! Sin conocer nada de ella, tengo fe en esta nueva tentativa. Me da esta corazonada porque soy de los que creen en el talento de Sansón Carrasco como en la existencia de Dios Todopoderoso, y de los que opinan que en nuestra evolución literaria no puede tardar mucho la aparición del novelista, porque es ley ineludible «que los pueblos comienzan por la poesía y concluyen por la novela,» según observó Chateaubriand, y porque esa ley se ha manifestado poderosa en la tendencia general, que también debe alcanzar hasta nosotros, de un siglo literario nacido entre los arranques alborotadores del lirismo romántico, entre el estruendo de Hugo, Vigny, Lamartine y Lord Byron, para morir tranquilo y reposado, en brazos de la novela científica, de la novela de estudio y observación que se alimenta del genio de Zola, de Daudet, de Dumas hijo, de Pérez Galdós y de Pereda.

1887.





UNA EXCURSIÓN

Á LA TIENDA DE LAS MARAVILLAS

LECTOR amigo: si no tienes cita en este mismo momento, ni cuenta que cobrar, ni mujer hermosa que te espere; si tienes, en resumidas cuentas, media hora que echar al cajón de los desperdicios, sin que la pérdida de tiempo te perjudique en nada ni te traiga trastorno, toma el sombrero con confianza, y sígueme, que no te pesará. Yo, que te conozco, sé que gustas de lo bello, y me propongo llevarte adonde puedas admirarlo á tus anchas, y gozar en la contemplación de cuantas hermosuras puede acumular el arte, hijo legítimo de la inspiración del hombre. — ¿Dónde? me preguntarás. — Muy cerca. No están, por cierto, en ningún palacio encantado, y no necesitarás para llegar hasta ellas, ni montar en el alado corcel de Astolfo, ni en el

satánico palo de escoba que usan las brujas para llegar al Sabath, ni subir en la mágica alfombra que vuela por los aires conduciendo á los héroes de las *Mil y una noches*. Déjate guiar por esas calles de Dios, y te conduciré á un Bazar, pero no de aquellos antiguos de Bagdad y Basora, oscuros, pequeños, estrechos, atestados de mercaderías del Oriente, y donde, en medio del humo azulado de los *narghilés*, se revolvía la numerosa caterva de traficantes árabes y judíos, ocupados en discutir el valor de las bordadas telas de brocato, del oro, de la mirra olorosa, de la alfombra de Persia, de las armas de Damasco, de los diamantes y los záfiros deslumbradores, de la plata en barras, y hasta de los amuletos mágicos que tenían secretas virtudes inapreciables. No: éste que te voy á mostrar, lector amigo, es un Bazar moderno, ancho, espacioso y cómodo; que tiene grandes escaparates con cristales de una sola pieza, lujo elegante en los menores detalles de instalación, y focos innumerables de luz eléctrica diseminados por todos los rincones. Es el conocido Bazar de Rafael Sienra y hermanos, al cual te conduzco, no para hacer *réclame* en favor de los propietarios, ni para encarecerte las excelencias de las novedades recibidas, sino para llamarte la atención sobre algunas obras de verdadero mérito que le-

vantan el Bazar de Sienra á la categoría de un notable museo de arte.

Ya estamos dentro, y, con tu permiso, lector, te serviré de *ciccrone*. Pasemos por alto todo ese *bric-à-brac* que resplandece detrás de los cristales de la estantería, amontonado en las vidrieras y rincones. Dejemos á un lado los productos de la industria, por valiosos y elegantes que sean; las mesas de ónix blanco y transparente, los crucifijos de marfil tallado, los muebles de ébano incrustados, los marcos de ágata azulada, los grandes floreros de porcelana con pinturas de colores desvaídos, los *néccssaircs* de laca, los jarrones de plata deslumbrante, los pequeños zincs bronceados, las terracotas embutidas en marcos de felpa, los bajos relieves en *biscuit*, las chucherías en nácar, en metal y en madera.

Todo eso, que vale mucho reducido á billetes de banco, vale poco comparado con los productos del arte que sobresalen y se destacan vigorosamente sobre un fondo abigarrado, donde millares y millares de objetos de fantasía, de formas bizarras y originales, confunden sus líneas y combinan sus colores. Todo ese montón de artículos de lujo, expresión genuina del *chic* parisiense que extiende por todo el mundo su influencia, no representa nada, absolutamente nada, al lado de aquella magnífica cabeza de Platón, fundida en bronce por Salvatore Errico, y copia

exacta de un busto antiguo hallado en las excavaciones de Pompeya ó de Herculano. En esa frente que se inclina al suelo como agobiada por la grandeza de los pensamientos que encierra; en la expresión del rostro, serena y olímpica; en la majestad del conjunto que impresiona desde el primer momento, la cabeza de Platón denuncia el cincel de un artista de genio, que ha trabajado en ella apasionadamente, acariciando el mármol original para inducirle á dar de sí una obra maestra... ¿Quién ha sido ese artista desconocido? Tal vez Fidias; tal vez Praxíteles; tal vez el último discípulo de aquel sublime arte griego que se impone á través de los siglos, como se impone siempre, tarde ó temprano, la verdad. La lava ardiente del rencoroso Vesubio, que sepultó dos ciudades bajo una lluvia de ceniza y fuego, ha respetado el mármol divino donde el cincel trazó líneas tan puras y tan hermosas; la Naturaleza, aun en el paroxismo de su enojo, no ha querido destruir la obra de su hijo predilecto, el Arte.

Al lado de este busto tan notable, hay otro, también en bronce, que representa á Antinoo, tipo clásico de la belleza varonil. Es reproducción del mármol y ha sido encontrado, como el anterior, en las ruinas de esa Pompeya, opulenta y orgullosa ciudad, que tuvo á empeño atesorar entre sus paredes pintadas y sus columnas es-

culpidas, cuantas magnificencias produjo el arte griego. Nunca el cincel ha trabajado asunto más poético que el de Antinoo adolescente reflejando la suprema belleza de los dioses, la gallardía del atleta, la gracia juvenil, la perfección de la forma que los griegos adoraron sobre todas las cosas, y á la cual consagraron cuidados tan escrupulosos como los que el hombre moderno, según Teófilo Gautier, reserva para los caballos de raza. Ante el busto de Antinoo el espectador se detiene y suspira: es que la contemplación de esa cabeza maravillosamente hermosa, trae á la mente la idea de la degeneración física en el hombre, de esa degeneración que se palpa, que se evidencia comparando la forma humana actual con la forma divina que la antigüedad consideró digna de los dioses. Estudiando con detenimiento el busto de Antinoo, observando su frente tersa y serena, su cabellera abundosa repartida en grandes ondas sueltas, su cuello gallardo, sus hombros robustos, pero sin musculatura por demás pronunciada, se llega á la convicción sincera de que en arte no existe nada comparable á la armonía de las líneas de la estatuaria antigua. «¡Cuántos siglos hace que se copia tu perfil, oh Venus, y tu nariz, oh Júpiter Olímpico!» exclama entusiasmado un autor, y luego agrega, casi afligido: «Sin embargo, nosotros tenemos también narices y per-

files que esperan su vez.» Sí, cierto es que las tenemos, y el arte moderno no se preocupa más que de reproducirlas con la mayor perfección en el cuadro y en la estatua; pero más valiera que los olvidara por completo, no porque el arte degenere copiando bien lo imperfecto y lo mezquino, sino porque así nos evitaría el disgusto de contemplar al lado de la belleza imponderable de la Venus de Milo ó del busto de Antinoo, la pequeñez de las obras maestras de la estatuaria moderna, que, comparadas con aquéllas, nos hacen suspirar de envidia y de tristeza ante la perfección perdida, como debe suspirar Luzbel, el caído, cuando en un momento de buen humor el buen Dios le deja contemplar un solo instante la hermosura incomparable de los ángeles.

De la fundición de Salvatore Errico han salido muchos otros bronces que han llamado justamente la atención en la gran sala de Sienra. Son copias de pequeñas estatuas pertenecientes á un nuevo género, arte mixto, entre griego y romano, de líneas menos severas y de más gracioso atrevimiento en la forma. El fundidor ha sabido dar á todas sus copias el color especial que tienen los originales encontrados en las excavaciones de Herculano y Pompeya. Estos bronces de Errico tienen un color verdoso, manchado de azul, de gris y de blanco, como si la lava ar-

dorosa hubiera mordido realmente en ellos. Un sátiro ebrio estrujando el odre casi lleno, parece tambalear sobre su pedestal, como tambaleó más de una vez junto á Baco coronado de pámpanos, en las misteriosas orgías de que guardan memoria imperecedera las selvas mitológicas; un pescador, tendido el brazo, ansiosa la mirada, nerviosa la expresión, acecha el momento próximo en que el pez se arrojará sobre el anzuelo; un Fauno de largos cabellos, de cuernos cortos y fuertes, y barba de macho cabrío, se echa hacia atrás en movimiento torpe y grosero, imitando la danza erótica que le enseñaron las bacantes desenfrenadas. En fin, un Narciso, de cuerpo esbelto, elegante apostura y rostro afeminado, llevando sobre el hombro la piel de cervatillo, parece entregado á una melancólica contemplación de su propia belleza, retratada en la linfa clara y tranquila de la cercana fuente. De los Barbedienne, un grupo atrae sobre sí, y como á la fuerza, las miradas de los inteligentes. Una mujer heroica, una madre espartana, ordena á su hijo que vaya á morir por la patria. Con la mirada sombría, con el gesto enérgico, parece decirle lacónicamente: «¡Ve!» El hijo es un niño, apenas un adolescente, y el artista ha sabido dar expresión tan notable á su rostro y tanto brillo á sus ojos fijos, que si el observador se detiene unos momentos á contemplarlo, cae

por fuerza en la alucinación de que el bronce cobra vida, y se mueve, y palpita, y en la convicción de que aquel soldado niño, cuya indignación parece ir creciendo á medida que la madre lo provoca, va á lanzarse como un héroe en lo más feroz de la contienda, arrojando un grito de rabia y de entusiasmo. Nunca grupo más bello me ha impresionado más, y nunca idea más enérgica y varonil ha sido fundida en bronce, el metal de la guerra, que sirvió en la antigüedad para la espada, y sirve hoy en día para los cañones.

Mira, lector, estos mármoles y dime cuál te gusta más: si el Hércules fornido que se apoya sobre su pesada maza, ó si el Colón adolescente, que encaramado sobre la roca, hunde la mirada ávida y ansiosa en el límite extremo del mar, allí donde el horizonte parece tragar el velamen gris de los barcos que se alejan, y donde las gaviotas confunden sus blancos pechos y sus níveas alas con la plateada cresta de las olas. Vuélvete ahora hacia aquellos dos rostros picarescos de campesinas napolitanas, de ojos incendiarios y bocas deliciosas, que se entreabren, sonriendo, para mostrar las hileras de dientecitos diminutos como perlas. La gente se detiene con preferencia ante una buena copia de la *Magdalena* de Cánova, imagen del pecado arrepentido encarnada en una hermosa mu-

jer, que reza fervorosamente, gime y se prosterna con el rostro bañado en llanto amargo, sobre una cruz, enseña de redención, y sobre un cráneo, emblema de la muerte. Pero entre los mármoles innumerables, te aconsejo, amigo lector, que examines bien aquel grupo divino que forman el Amor y Psiquea fundiendo sus dos almas en un solo beso. La escena está tomada de Apuleyo, y ya sirvió de tema fértil al pincel erótico del Ticiano; pero con ser tan antigua y retocada, cautiva por su excepcional belleza y por la poesía dulce y voluptuosa que de ella se desprende.

Sigamos adelante, pero con cuidado.—No huelles con tanta indiferencia ese tapiz de Oriente, de colores vivos, bordado en oro, y digno de servir de alfombra á los pequeños y blancos pies de la esclava circasiana que lo ha tejido, bostezando de tedio, en medio de la monótona tranquilidad del harem.

Pero, hénos aquí en pleno Japón.—¡Cuidado, lector, con voltear ese magnífico jarrón de porcelana Satzumah, legítima, cubierto de esmalte de todos colores, y que vale un dineral! Admira, admira los prodigios de un arte que no es tal, de un arte raro, que no obedece á ley alguna, que no responde á ninguno de los principios estéticos que proclama la civilización

europea, pero que sin embargo nos seduce y encanta. Contempla ese sahumador enorme, de más de un metro de alto, todo pintado con colores suaves, resplandecientes de dorados, que logran apenas cubrir la transparencia mate de una porcelana blanquísima y delicada. Contempla esos grandes platos con dibujos alegóricos; no sonrías desdeñosamente al notar una falta de perspectiva en el paisaje, ó al mirar las grandes cejas, pobladas como bigotes, de los orgullosos mandarines; ó el color te con leche y los ojos lánguidos y oblicuos de las japonesas, porque el artista que ha dibujado todo eso no conoce rival como pintor de capricho, ni en el arte de combinar y distribuir los colores. Contempla ese oscuro vaso de bronce, en el cual un guerrero en relieve forcejea por abrir las fauces de un león furioso; contempla ese otro, en que luchan dos dragones alados, y revuelve su cola escamosa un monstruo deforme, de boca inconmensurable, y díme si para coordinar líneas tan extrañas y atrevidas, no es necesario poseer una imaginación calenturienta y poblada de ensueños no menos grotescos, inspirados y locos, que los de Hoffman ó de Edgard Poe. Detente ante ese mueble formado de mosaicos de madera, con pequeños enrejados que lo convierten casi en una especie de jaula, y díme si no hay paciencia, mérito y gusto, en

cada una de sus piezas, talladas de tan delicada manera y con dibujos tan caprichosos, que hacen pensar en el punto de encaje y en las maravillas de la filigrana. Piensa cuántos infelices han trabajado meses enteros, por un puñado de arroz, en confeccionar esos grandes biombos de seda bordada con oro, esas pantallas de madera con grandes rosas de nácar y delicadas golondrinas de marfil pintado, y les darás aproximadamente el valor real que tienen. Y si aun vacilas en declarar que el arte japonés produce cosas hermosísimas, contempla aquellas grandes cigüeñas, dibujadas en tela, que se elevan airosamente en el espacio, extendiendo los cuellos largos y flexibles; y asómbrate ante los microscópicos relieves, tallados en una pulgada de blanco marfil ó de transparente nácar. Considera, sobre todo, que el arte japonés es un arte ingenuo, sencillo, bonachón, que pinta á veces las cosas con la torpeza de un niño, con rasgos toscos, con colores exagerados, pero siempre con sinceridad, tal como las ve y comprende. Es un arte que adora la naturaleza, que se empeña siempre en copiarla; que, por lo tanto, produce cosas hermosísimas, porque, como dijo Platón hace muchos siglos, « la belleza es tan solo el esplendor de la verdad. »

Pasemos á la parte más interesante de la exposición de Sienra: á los cuadros. Ante todo

solicitan nuestra atención dos grandes lienzos de Barucci, paisajista ya ventajosamente conocido en Montevideo. Los dos lienzos pertenecen á género distinto. Representa uno de ellos á Castellamare, trozo de costa en las cercanías de Nápoles, resplandeciendo bajo los fulgores de un día hermosísimo. Grandes peñascos de un asombroso relieve, agrietados por todas partes y cubiertos de hierbas duras, extienden su cadena á lo largo de la costa. El mar profundo y sereno se ensancha, muy azul, en el fondo del cuadro. Á un lado, el Vesuvio envuelto en una bruma violácea, que apenas deja ver, como puntitos claros, las blancas poblaciones lejanas, arroja á la atmósfera clara y transparente un leve penacho de humo, que la brisa recoge y mece suavemente en el espacio. Las olas se acercan á la playa mansas y acompasadas, pero tropiezan á la distancia en un bajío de arena, y se convierten en extenso manto de hervorosa espuma. El sol cae de lleno sobre el paisaje: los guijarros resplandecen, la arena brilla como un horno, la maleza se inclina achicharrada sobre sus tallos secos. Un grupo de pescadores se ocupa en cargar barcas tumbadas sobre la playa. Uno de ellos, que ha encendido fuego, aparece envuelto en el humo azulado y tenue de la hoguera. Á lo lejos, otro grupo de barcas reposa en el fondo de una pequeña en-

senada, casi oculta entre las grandes moles de peñascos. Todo es luz, alegría, paz y dicha en este cuadro: el cielo parece que ríe, el agua responde á sus risas, los hombres cantan para juntar la melodía de su voz á la sublime armonía de la Naturaleza en pleno regocijo. El pintor ha tratado el asunto con pincel delicado y minucioso, y ni un solo detalle ha quedado en olvido. La perspectiva es asombrosa, el relieve vigoroso y bien preparado; la tela tiene ambiente, vida y movimiento. Parece que el aire circula, silbando suavemente, entre las breñas ásperas y sobre la rizada cresta de las olas de azul y plata.

Lo que más llama la atención en este cuadro es el colorido original, lleno de tonos sonrientes y cariñosos, por decirlo así, á la mirada. Muchos creerían que ése es el secreto del efecto que produce el cuadro y el gran recurso de que dispone su autor, si no estuviera al lado, para desmentir esa afirmación, otro lienzo del mismo Barucci. Llámase, si mal no recuerdo, *Un viaje á Palestina,* y aunque al principio no causa tanta impresión como su compañero, al cabo de un rato de observación revela mayores méritos y bellezas. El paisaje pintado es abrupto y árido: es la ladera de una montaña peñascosa y de vertiente rápida. Á un lado, un precipicio, sobre el cual las rocas parecen suspendidas; al

otro, la montaña maciza, negra, sombría, con agujeros y cavernas por todas partes, piedras oscuras y matas grises que crecen entre las grietas y se arrastran moribundas por el suelo. En el medio la senda amarillenta y pedregosa con manchas de tierra más oscura, á modo de lunares. Dos exploradores árabes se adelantan por el camino con la espingarda al hombro; detrás de ellos, una majada levanta espesa nube de polvo, á través de la cual se divisa confusamente el alegre grupo de la caravana: camellos, dromedarios, caballos, mujeres, esclavos y niños. El cielo amenaza tormenta; pesadas nubes plomizas, cargadas de electricidad, se inclinan sobre la cresta de la montaña: debe tronar á lo lejos. La atmósfera está cargada: se conoce en el reposo de una pequeña alfombra de musgo amarillo y erizado como una piel de león. El calor debe ser sofocante, en los preludios de una tormenta en medio del desierto, que envía hacia la montaña su vaho candente y abrasador. Frente á este cuadro, como frente á los lienzos en que Descamps fijó las impresiones recogidas en el Asia Menor, se experimentan sofocaciones y se siente copioso sudor en el rostro.

Tres lienzos más, de raro mérito, hay entre otros muchos, en el Bazar. Son cuadros antiguos, casi borrados por el tiempo; pero á través

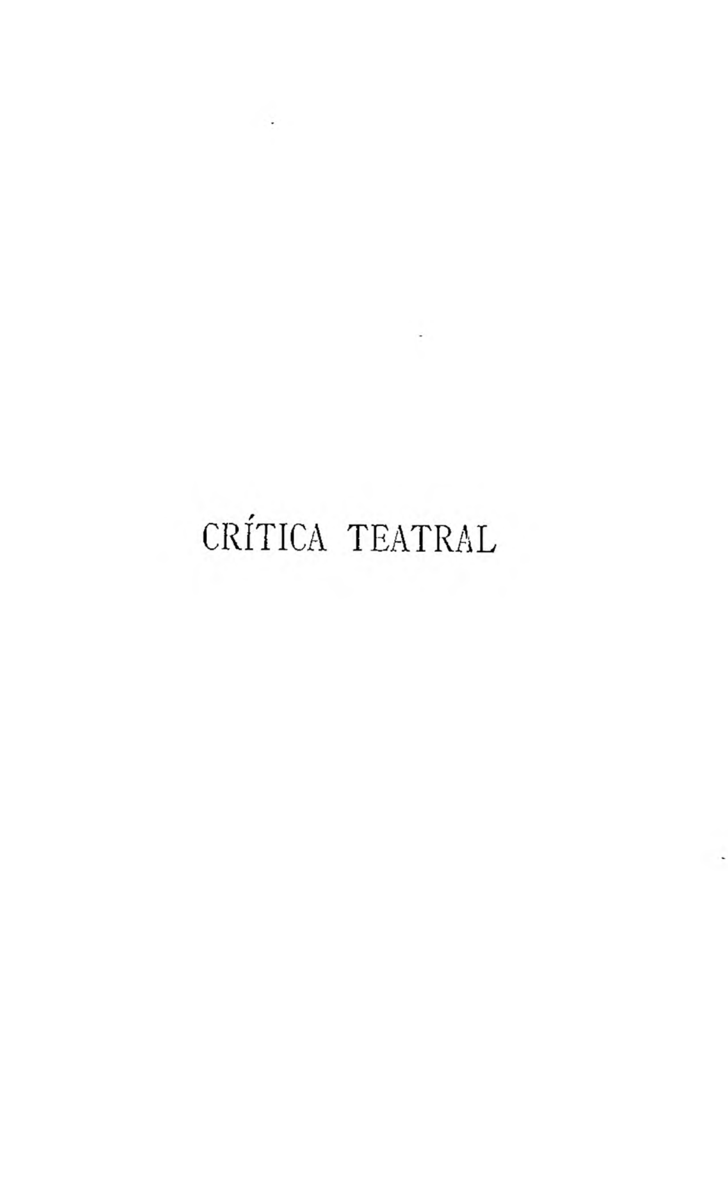
de su barniz quebrado que enturbia levemente las líneas del dibujo, se adivina el toque de un pincel de maestro, la huella de un autor esclarecido. El tema de uno de ellos es el conocido pasaje de la Biblia en que se relata cómo Loth se dejó embriagar por sus hijas, y se realizó el pecado de incesto. No sé de cierto si el cuadro éste es copia ú original; pero lo que sé es que ha sido pintado con gran maestría. Los otros dos lienzos son dos cabañas antiquísimas de Dominico Brandi, que al pronto parecen grandes manchas oscuras en que sólo se mezclan dos colores: el marrón y el celeste. Pero colocándose á distancia, disponiendo la luz convenientemente, y observando con detención, se ven surgir poco á poco de esas manchas dos paisajes ideales, no repletos de ramaje verde agujereado por el sol, sino llenos de perspectivas suavemente delineadas en los lejanos cerros azulados, de valles poéticos y escondidos, de casas admirablemente pintadas, y de fuentes azules, en las cuales la transparencia está indicada por enérgicos toques de pasta luminosa. El cielo de esos cuadros, sobre todo, es una maravilla por el colorido. ¡Quién fuera rico para comprar tan hermosos lienzos! Sería colocar espléndidamente un capital, porque la verdadera obra de arte nunca desmerece en valor, como no desmerece nunca en hermosura. Un mahometano espiritual, á quien

conoció Teófilo Gautier, solía decir, después de la venta de su colección, que todo le había engañado en el mundo: los amigos, las mujeres, el juego, las carreras; todo, excepto los cuadros.

Y aquí, lector, nos despedimos; hemos concluído nuestra excursión. Tú estás cansado y yo no tengo tiempo para mostrarte más.

1888.





CRÍTICA TEATRAL



ADRIANA LECOUVREUR

I

L'AMOUR *est le roman du cœur,* dice el refrán de una canción francesa que estuvo un tiempo muy en boga; y si ello es cierto, podemos afirmar, por extensión, que la historia de la galantería es en sí misma la novela de la humanidad. Grandiosa novela, por cierto, inmensa como el tiempo, interesante como el propio dolor, llena de aventuras, de peripecias y de episodios jocosos ó sombríos, ridículos ó trágicos, que hacen asomar á los labios del lector la amarga sonrisa de la burla, ó á sus ojos las lágrimas del desconsuelo y de la pesadumbre. Esa novela, abierta de par en par ante el pensador ó el filósofo, es una completa relación de los errores de la raza humana, de sus debilidades, de sus bajezas, de sus angustias. En ella

vemos pintado al Amor; pero no al angelito clásico de la venda en los ojos y la flecha en la mano, sino al Amor material, grueso y rechoncho como Falstaff, que lleva un bolsón de oro por arma única, y que, casi beodo, se entretiene en burlarse de la castidad de Julieta, de Virginia, de Ofelia, de toda esa hermosa bandada de pájaros blancos, que han cantado el himno primaveral de la pasión posados en el árbol bendito de la juventud.

La historia de la galantería debería ser la historia del placer; pero, ¡ cuán distante está de encerrar sólo contentos y sonrisas! Profundizad en el corazón de todas esas alegres sacerdotisas de Cupido, que han adquirido de cualquier manera celebridad histórica, y en el fondo encontraréis pesares, dolor y amargura, como se encuentra en la fruta más hermosa algún gusano escondido, que la devora y que la corrompe. Levantad la máscara de eterna complacencia que encubre el rostro de esas cortesanas, y veréis en él pintado el fastidio, el cansancio de hacer comedia, quizás el arrepentimiento. Entre las muchas mujeres fáciles que han dejado un nombre histórico, hallaréis muy pocas que mueran con los ojos iluminados por la interna satisfacción y llevando en la frente el reflejo de una conciencia tranquila. Desde Safo, ascua encendida que necesitó un océano para apagarse, hasta Marga-

rita Gautier, que se consumió en la tisis, como una chispa moribunda en un montón de cenizas, la historia es bien larga, bien dolorosa, y demuestra que la corona de flores del placer se deshoja fácilmente en la frente de las cortesanas para transformarse en corona de espinas, es decir, á la vez en expiación y en arrepentimiento.

La Francia del pasado siglo es, sin duda alguna, la nación en que la galantería ha echado raíces más vigorosas y más profundas. En la sociedad viciada y corrompida hasta el exceso, que originará la revolución, las cortesanas viven con holgura, adquieren prestigio y nombradía, y subiendo poco á poco hasta los puestos más elevados, deciden de la suerte de los hombres con una sonrisa, y del destino de los pueblos con una lágrima. Todo lo absorben, todo lo acumulan, todo lo consiguen; empuñan alegremente el cetro de una sociedad que de corrompida se cae á pedazos. Esa orgía de las cortesanas sobre el cadáver de la Francia, se parece á una orgía de gusanos sobre un cuerpo que se descompone. Las risas de las bacantes desenfrenadas ahogan el estruendo de la gran catástrofe que se acerca, y la profusa iluminación de las fiestas impide ver los relámpagos amenazadores de la tormenta que se prepara.

Hay que leer las sensatas y profundas observaciones políticas de Taine, los hermosos estu-

dios de los Goncourt sobre esa sociedad francesa del siglo pasado, para darse cuenta exacta de la justicia con que el destino la herirá de un solo golpe. La corrupción está en todas partes: en el abismo y en la cumbre, en el pueblo y en el trono, en la generación que se va y en la que viene. La infancia misma, la aurora del porvenir, lleva ya en sí el germen de los vicios de la época. Antes que á leer, aprende á descifrar charadas, á bailar gavotas, á hablar correctamente el *phœbus* de Mlle. de Scudéry; antes que á pensar, aprende á tramar una intriga y á manejar los recursos de la falsedad y del engaño.

No es de extrañar, pues, que en un medio tan frívolo haya surgido la cortesana con tanta facilidad. Por otra parte, los reyes dieron el ejemplo, y los nobles, aduladores eternos, no tardaron en seguirlo. Al lado de la esposa se alzó bien pronto la favorita. Al principio cruzaron entre sí miradas de odio, pero poco á poco apagaron sus rencores, y si bien nunca llegaron á sonreirse amistosamente, al menos se contemplaron con indiferencia. La sociedad y la familia se acostumbraron gradualmente á tolerar esa flor exótica, hija de la prostitución, que por todas partes brotaba, y poco á poco dejaron de considerarla como venenosa, para mirarla como un lujo, como un ornato, casi como una necesidad. Desde mucho tiempo atrás la Francia veía cre-

cer esa flor á la sombra del trono, y hasta llegó, á veces, obligada por la gratitud, á considerarla con cierto cariño. ¿Acaso no fué Agnés Sorel, querida de Carlos VI, la bienhechora del pueblo y su ángel de consuelo en momentos de tribulación y de amargura? En cambio ese mismo pueblo fué víctima de la avaricia de Diana de Poitiers, de los lujos de Mmes. de Montespán y de Maintenón, y de los derroches escandalosos de la Pompadour. Pero el buen pueblo francés, por no desmentir su proverbial carácter, se contentó con reirse á escondidas, con murmurar en voz baja, con gozar del escándalo de la corte, leyendo en los libelos difamatorios la descripción de los misterios del *Petit Trianon* y del *Parc aux cerfs*, y soportando pacientemente los desórdenes del trono, hasta que llegó el momento en que fué preciso empuñar la escoba y echar á la calle el enorme montón de inmundicias y de basuras que interceptaba el paso de la regeneración que avanzaba.

II

Adriana Lecouvreur, envuelta en la atmósfera viciada del siglo XVIII, fué una de las tantas mujeres galantes que adquirieron fama y nombradía en la alta sociedad francesa. Si hubiera

querido, fácil le habría sido fijar por quince días ó por un mes las miradas y los deseos de un rey joven y enamoradizo; pero Adriana tuvo el talento suficiente y el amor propio necesario para no contentarse con ser una favorita vulgar. Era artista; reinaba en las tablas, empuñando un cetro bien conquistado, y la que noche á noche evocaba en la escena las grandes figuras de Cornelia, de Medea y de Fedra, infiltrando en su alma, por decirlo así, la sublimidad de esos caracteres inmensos, se sentía demasiado grande en su gloria y con sus triunfos para descender á mendigar favores y sonrisas de un príncipe disoluto.

Adriana, quizás por el contacto continuo con los personajes de la tragedia clásica, fué mujer de pasiones candentes, arrebatada, enérgica, con una hermosa adoración por todo lo grande y todo lo que significara genio ó heroísmo. Así se explican sus dos pasiones: por Voltaire y por Mauricio de Sajonia. El nombre de Adriana irá siempre ligado á la historia de esas dos colosales figuras, por haber hecho palpitar, siquiera una sola vez, el corazón de piedra del solitario de Ferney, y por haber abierto, para el futuro vencedor de Fontenoy, el camino de las grandezas con el sacrificio de su propia fortuna.

Adriana fué una mujer alegre, como todas las cómicas de su tiempo. Las artistas del siglo pa-

sado, según Arsenio Houssaye, eran cigarras bulliciosas que pasaban el verano cantando á la luz del sol, en las risueñas riberas y en los céspedes floridos, sin preocuparse ni poco ni mucho de los rigores del futuro invierno. Adriana cantó también como las otras, y tomó parte en la alegre danza de los placeres. Había nacido para amar, y como Venus, surgió de las espumas... de una humilde tinaja de lavandera. Para salir de tan modesto estado primitivo, eran indispensables, ó mucha belleza, ó mucho talento, y como Adriana poseía ambas cualidades, se *elevó* fácilmente, pasando de los brazos de Rohán á los de lord Peterborough, y de los de éste á los de Mauricio de Sajonia, en los cuales debía hallar la insigne cortesana la expiación, el arrepentimiento y la muerte.

Adriana fué inconstante hasta en su pasión por Mauricio. Decididamente, la fidelidad no fué nunca su virtud, como lo podría demostrar más de una anécdota picante de la época. Además fué interesada, y como Danae, recibió complacida la lluvia de oro que le arrojaron manos pródigas y generosas. Se vendió como un objeto de lujo: ahí están sus amores con lord Peterborough que lo comprueban. Cierto es que también amó con el alma, pero fué después de haber amado con el bolsillo. Fué caprichosa, coqueta; gozó atormentando con celos á sus

amantes, y más de una vez provocó con sus locuras la cólera terrible de Mauricio. Vista así, moralmente desnuda, Adriana Lecouvreur no es simpática ni atrayente, y pierde todas las bellezas con que la novela y la leyenda la han adornado. Es que ante el escrupuloso examen histórico, todas esas mujeres fáciles, brillantes mariposas que parecen revolotear complacidas sobre los estercoleros de las épocas de corrupción, pierden el vistoso color de sus alas, las delicadas y esbeltas formas, quedando reducidas, en cuanto se las estruja un poco, á un montoncillo de polvo, bien sucio y bien infecto, por cierto.

III

En el drama de Scribe y Legouvé, Adriana aparece transformada, con un carácter que nunca tuvo, y ostentando las blancas alas y la celeste mirada de un ángel. Ése es el primer defecto del drama: la inexactitud histórica. Esa inexactitud, voluntaria sin duda alguna, ha tenido por causa la debilidad del talento de Scribe para abordar el tema de las grandes pasiones y de los sentimientos profundos. El autor de *Le verre d'eau* y de *La Calomnie*, se dijo: « Ver morir á una muchacha inocente, buena, en la flor de la edad, con sueños de color de rosa en el cere-

bro, con ilusiones en el corazón, con el secreto deseo de poseer un hogar escondido lejos, bien lejos, donde ocultar un amor puro y una modesta felicidad, es cosa que debe conmover, que arrancará lágrimas á los corazones sensibles, y que sublevará contra los decretos del destino, que hiere la frente del justo con el rayo con que debió herir al protervo... ¡Ahí está el efecto que busco y que necesito!» Tal vez no estuvo mal pensado; pero para producir ese efecto no había necesidad de elegir como heroína de la inocencia y como mártir de la adversidad, á la Lecouvreur, que fué piedra de escándalo de toda una época, y que si en algún sentido merece el epíteto de *recatada*, es sin duda en el que le dió el malicioso Quevedo.

¿No habría sido más dramático exhibir el castigo y la expiación de la cortesana, y demostrar cómo llega, tarde ó temprano, á hallar entre las flores de sus horas felices, el áspid venenoso del dolor?

¡Qué efectos, qué recursos encontraría un dramaturgo de talla en una última escena de arrepentimiento, de desesperación, de agonía, en que la cortesana, viéndose abandonada, sintiera brotar, de las cenizas de sus amores venales, toda una hoguera de pasión que la consumiera, que la devorara, que fuera para ella un goce y un martirio á la vez, la purificación y la muerte!

Esa sería una escena real, verdadera y lógica en la vida de Adriana; porque esas mujeres, que exprimen su corazón como una esponja, para apagar la sed del primero que pasa, llegan siempre á un momento en que no pueden saciar la propia sed, y en el cual la esponja, acordándose de que ha sido carne, palpita y sufre, y en vez de almíbar, destila sólo lágrimas y sangre.

La muerte de Adriana Lecouvreur en el drama de Scribe, es un efecto y nada más. Conmueve en el teatro porque fascina; pero en la lectura de la escena se sufre el más cruel de los desencantos. Según la historia, Adriana expira en los brazos de Voltaire, fijos los ojos en un busto de Mauricio de Sajonia, consagrando á éste su último pensamiento y su última sonrisa. Scribe, acentuando más el efecto, la hace morir en brazos del mismo Mauricio; pero cuando llega el momento en que la desesperación trágica debe hablar por boca de Adriana con el acento de Fedra ó de Medea, el autor, asustado ante el abismo del corazón humano, cuyas profundidades no conoce, se echa atrás y retrocede exclamando con el poeta:

Oh ! que le gouffre est grand et que l'œil est débile!

y en vez de evocar y traducir los informes rui-

dos de ese abismo, forja una escena de delirio, de locura producida por el veneno, y en el cual la mente extraviada de Adriana gira sobre sí misma como una veleta, y ya se fija en Mauricio con amoroso ahinco, ya en la odiosa rival con furor arrebatado, ya en la gloria que mira desvanecerse, ya en cosas por demás fútiles y triviales. La escena está hecha con bastante arte y produce el efecto que Scribe se propuso; pero hubiera sido más conmovedora si el pensamiento de Adriana, sin las aberraciones de la locura, se hubiera entregado por completo á la pasión, que aun en los momentos más terribles todo lo vence, todo lo embarga, todo lo domina, que no en vano se dijo aquello de que: *Omnia vincit amor, et nos cedamus amori.*

Si Dumas hubiera estado en la piel de Scribe, tal vez habría hecho el drama en ese sentido, complicado con su correspondiente prólogo con *tendencias.* Pero Scribe no entendió jamás de tesis ni de problemas. Fué un pintor de costumbres, que aduló á la burguesía, que miró con malos ojos á ese magnífico árbol del romanticismo que irguió hasta el cielo las altivas ramas. Recogiendo la frase de moda en las calles, el *calembour* del día, la anécdota más reciente, fundiéndolo y amalgamándolo todo, compuso comedias divertidísimas, que el público

trató siempre con extraordinario cariño, conceptuándose, hasta cierto punto, colaborador principal en su confección.

Scribe pinta á su tiempo, casi como Paul de Kock, sin estilo, sin arte, pero con muchos y abigarrados colores, y eso es lo que precisamente agrada á la multitud. Recogió en las corrientes que atravesaron su época, los desperdicios y las pajillas que flotaban en la superficie; pero nunca la arena de oro, que venía en el fondo de las aguas turbulentas. Después, de cada uno de esos desperdicios, hizo una obra, y es por eso que la gloria de Scribe, humo de paja, ha sido ya disuelta por el viento de la nueva moda literaria. Mirecourt ha dicho de Scribe, que fué un árbol lleno de savia que se contentó con dar flores, y que jamás tuvo un solo fruto. ¡Y todavía, podría discutirse la buena calidad de la savia!

IV

Adriana Lecouvreur ha sido y es un drama afortunado, puesto que ha tenido por intérpretes á dos grandes figuras de la escena francesa contemporánea: á la Rachel y Sarah Bernhardt. Ha hecho bien esta última en elegir, para su estreno, el drama de Scribe, porque por lo

mismo que es incompleto y débil, por lo mismo que no es una pieza literaria de primer orden, le da ocasión de lucir sus extraordinarias facultades, consiguiendo fijar de tal modo la atención del espectador en su personalidad artística, que le es á aquél imposible distraerla para advertir los defectos de la obra.

Teófilo Gautier ha dicho en alguna parte, que todo artista es, físicamente, como un cuadro ó como una estatua, puesto que desde que se exhibe, está sujeto á la crítica de todo el mundo. Considerando, pues, á Sarah Bernhardt como un magnífico mármol ó una espléndida pintura, sólo cabe admiración al contemplar las líneas correctas de su cuerpo, que participan de la esbeltez del adolescente y de la suavidad de contornos de la hermafrodita clásica. Los ojos de la actriz son grandes, azules, profundos; en el fondo de sus pupilas dormitan escondidos los resplandores suaves de la alegría, los relámpagos rojos del furor y del odio. Sobre la frente amplia cae el rubio cabello esponjado, como una redecilla de oro, dando al rostro una expresión juvenil y simpática, cuando se distiende en plácida sonrisa la comisura trágica en el ángulo de los delgados labios. En cuanto al cuerpo de la gran actriz, una culebra le envidiaría la flexibilidad para enroscarse, erguirse y contraerse. Otro gran recurso de Sarah es la voz,

cadencia continuada, que arrulla y halaga al mismo tiempo con vibraciones vigorosas y sonoridades metálicas, con armonías desconocidas y con originalísimas inflexiones. ¡Cuán en lo cierto estuvo Teodoro de Banville al afirmar que Sarah recita los versos como cantan las aves, como susurran las brisas, como murmuran los arroyuelos y como los escribía Lamartine!

Buena presencia y buena voz, constituyen, por lo menos, la mitad de un gran artista. Para completar la otra mitad es necesario lo que Sarah tiene de sobra, es decir, mucho talento en el cerebro y mucho fuego en el corazón. Sin una poderosa inteligencia, que penetre en la vida como un escalpelo para sorprender sus secretos y la causa de sus angustias y de sus alegrías, es en vano que nadie pretenda interpretar esos caracteres que, como el de Adriana, son á la vez un problema social y un enigma del corazón humano. Y sin sentimiento, sin pasión, sin un *algo* que se agite en el pecho en los momentos sublimes, no se puede, como anteanoche hizo Sarah, engañar con la mentira, hacer de lo falso realidad, convertir la ficción de la escena teatral en verdad de la existencia, que todos comprenden y que á todos conmueve, porque es el dolor que todos han experimentado y la amargura que todo el mundo ha sufrido!

No me atrevo á hacer la crítica razonada de la gran actriz después de una sola audición. Sin embargo, creo desde ya que de ella se puede decir lo que Arsenio Houssaye de Adriana Lecouvreur: «¡Jamás artista alguna dominó al público como ella, ni supo hacer latir, al unísono con el suyo, los corazones de todos los que son capaces de comprender los dolores y las angustias del alma humana!»

1886.





FEDRA

I

EL ilustre Boileau, en la famosa epístola que dirigió á Racine después del estreno de *Fedra,* decía, transportado de satisfacción y orgullo: «que lo veía elevarse sobre la escena trágica, siguiendo los pasos de Sófocles, pudiendo considerarse el único, entre muchísimos talentos, capaz de consolar á París y á la Francia entera de la vejez de Corneille.» Este concepto del más severo de los críticos franceses, no sólo prueba la alta estima en que se tuvo á Racine y á sus obras en la corte de Luis XIV, sino también el éxito extraordinario que alcanzó *Fedra* desde un principio, logrando conmover, sorprender y encantar á un público inteligente, educado en la escuela trágica del autor del *Cid* y de *Polyeucte.* Prueba, además,

que Boileau, el *maître de chœur* de que habla Montaigne, el dómine implacable que repartía palmetazos á diestro y siniestro, en medio de la numerosa academia de literatos de su tiempo, tenía también palabras de aliento y esperanza para discernir, de cuando en cuando, aunque muy parcamente, á los que él, con su clara percepción, con su criterio sabio y justo, con su buen gusto infalible, consideraba dignos de la gloria.

Si durante la vida de Racine hubo alguna duda sobre su mérito, esa duda desapareció por completo después de la muerte del ilustre trágico. « Racine pasará con el café »—dijo Mme. de Sévigné un día que se levantó sin su eterno buen sentido, y, sin embargo, ni Racine ni el café han pasado de moda. Por lo que respecta al autor de *Fedra,* aumenta día á día la estima en que se le tiene, y á tal punto, que en la historia literaria de Francia, su prestigio oscurece é incomoda al de Corneille. La adoración que se le ha consagrado se transforma lentamente en un culto respetuoso y verdadero. No existe persona medianamente instruída que no se avergüence de ignorar las obras de Racine, como se ruborizaría de no conocer á Shakespeare ó á Cervantes. El trágico francés, el poeta de la delicadeza y del sentimiento, que supo encerrar las fuertes y grandes pasiones del teatro anti-

guo en el precioso molde de una forma exquisitamente elegante, se apodera, á medida que los gustos se refinan, que el criterio se civiliza y que el amor al arte gana terreno, de una popularidad tanto más hermosa, cuanto que es la popularidad en el grupo selecto de los iniciados. Racine no morirá, porque mientras existan corazones sensibles y buenos, se verá comprendido y estimado en sus obras y en sus personajes, que parecen condensar todos un latido de la sensibilidad extraordinaria que llevó al gran trágico al sepulcro, con el temor de haber disgustado á un rey bienhechor; rasgo precioso que ha hecho decir á Voltaire, con su risa cascada y antipática, que «Racine no era, ni de lejos, filósofo tan grande como poeta!»

De todo el repertorio de Racine, lo más apreciado quizás y lo más conocido es *Fedra*. Es ésta una de las pocas tragedias clásicas que han sobrevivido en el gusto de los públicos modernos, aun después de la gran batalla literaria de este siglo, en la cual el romanticismo quedó con el campo y con los honores de la victoria. La causa del fenómeno tiene su fácil explicación. *Fedra* es una de las pocas obras del clasicismo francés, en que el ímpetu y el ardor de las pasiones traslucen en la forma, dando vida, animación y colorido al conjunto. Es tan grande el interés de su argumento, posee escenas tan conmovedoras

y versos de una belleza tan indiscutible, que logra hacerse tolerable á los contemporáneos, afectos al movimiento y á la acción rápida en la escena, apasionados por las situaciones fuertes y los golpes de efecto, y en resumen más educados en la escuela de las genialidades de Shakespeare, que en la de las perfecciones del mismo Racine. *Fedra* vivirá indudablemente mucho más que cualquiera de las otras tragedias del clasicismo francés, porque tiene esa vida y ese color que faltan en las demás, y porque sus personajes no son, como dice Alfredo de Musset, « elegantes conversadores y hermosas charlatanas que cuentan sus dolores al auditorio, » sino otras tantas encarnaciones de grandes pesares y de grandes sufrimientos, tan punzantes, tan atroces, que rompen con esas « pulcritudes de la acción y del estilo » que Voltaire admira sobre todo en el teatro clásico, y olvidando toda conveniencia, todo respeto á los oídos delicados y á los nervios irritables de las bellas condesas y marquesas de Luis XIV, exhalan su queja en un lamento desgarrador y profundamente humano; grito de agonía que resuena y halla un eco en el fondo de todos los corazones que han sido mordidos por la implacable amargura.

Muchas veces se ha comparado la tragedia clásica con una hermosa estatua del más blanco Paros, majestuosa y serena como la Grecia an-

tigua, como el Partenón, como Minerva vencedora, como el ideal de Fidias y Praxíteles. Hay, indudablemente, error en esta comparación. Si se trata del teatro de Esquilo, Sófocles y Eurípides, nada hay más absurdo que creerlo frío, inanimado, muerto. Por el contrario, en la escena antigua, las pasiones rugen con más fuerza que en ninguna otra, porque no son aquellas pasajeras y débiles de los simples mortales, sino las grandes y enérgicas de los héroes y de los dioses. Los griegos dieron majestad á la tragedia, es cierto, pero fué una majestad terrible; el público ateniense amaba las emociones fuertes, y los diez ó quince mil espectadores de los anfiteatros gozaban con el horror de contemplar á Aquiles alzando los brazos ensangrentados sobre el cadáver bárbaramente destrozado de Héctor; á Agamenón y Medea sacrificando á sus hijos; á Clitemnestra matando á su esposo, y á Orestes, después de asesinar á su propia madre, huir perseguido por las Furias implacables y perder la razón en medio de atroces dolores. ¿Son éstas, por ventura, la frialdad y la corrección de la estatua clásica, ó son ya la vida, la acción, el movimiento que han de retoñar en la escena moderna, fecundados por el soplo creador y el genio colosal de Shakespeare?

Menos exacta aun es la comparación con el teatro de Racine, pesado, correcto, intachable, pero

no como un mármol de Fidias, sino simplemente como el medio ambiente en que nació. Taine, en un estudio admirable sobre Racine y su tiempo, demuestra la influencia incontestable que éste tuvo sobre aquél. «El talento de hablar bien: he ahí el distintivo de aquella época,» dice el notable crítico é historiador, refiriéndose á la de Luis XIV; y ese distintivo, forzoso es confesarlo, es quizás el más característico en Racine. Éste hizo dramas perfectos del punto de vista de la acción, con planes maravillosamente desarrollados, en los cuales el interés crece acto por acto y escena por escena; pero hizo pocos que tuvieran el latido de la vida, el calor de la realidad. La pasión, en sus dramas, desaparece bajo la forma tranquila é inmutable del alejandrino, bajo los discursos académicos de los héroes y de las reinas, como un volcán submarino bajo el agua tersa y azulada de un golfo tranquilo y eternamente sereno. Apenas si algunas burbujas de la superficie acusan los estremecimientos del volcán que estalla en el fondo, y apenas si en los personajes de Racine un verso candente en los labios, una mirada terrible en los ojos, denotan algunas veces la tempestad que se desencadena en el fondo de sus almas.

Y sino, examinémoslos un instante: Ifigenia y Berenice son, ante todo, dos jóvenes bien educadas, cortadas por el molde de la época, incapa-

ces de una inconveniencia ni de una falta de elegancia; Nerón y Agripina son dos monstruos, sí, pero monstruos afables, corteses, bien educados, que jamás olvidan su calidad de reyes, ni que un monarca (según el criterio de Racine y de la corte aduladora en que vivió), puede ser todo lo perverso que quiera, pero nunca, ni vulgar, ni pequeño; Hipólito y Aquiles son dos héroes verdaderamente distinguidos, *comme il faut*, que hablan según la Academia y obran según las leyes de la galantería francesa; dos héroes en quienes, según Taine, fácil es reconocer los rasgos del príncipe de Condé y del conde de Guisa. No se extrañe, pues, que todo el teatro de Racine sea un anacronismo, una exposición de personajes que dicen amar, gozar y sufrir muchísimo, pero que como tiene buen cuidado de no dejarlo ver al público, no logran conmover profundamente ni despertar en el fondo del alma el eco de los pesares dormidos. De ahí resulta ese teatro frío é inanimado como una piedra, pero de ello no se deduce que se asemeje al Paros esculpido por el arte griego, porque en el mármol de Fidias hay algo más que frialdad é inacción: ¡hay la encarnación de un ideal fecundo, ideal imperecedero del arte, dulce revelación de la hermosura eterna!

Vuelvo á repetirlo: *Fedra*, en la obra de Racine, es una excepción, porque no sólo re-

viste la forma incomparable, sino que posee además el secreto de conmover con sus patéticas situaciones, asombrando con sus espléndidos y brillantes discursos. Cierto es que sus personajes adolecen del defecto de la época, de esa manía de hablar y portarse bien, común á todos los héroes de Racine; ¿pero ello qué importa? Bajo la recamada vestidura de los espléndidos alejandrinos, se deja ver algo de la vieja tragedia de Eurípides, con sus arrebatos salvajes, con sus tremendas imprecaciones, con sus luchas terribles y sus agonías conmovedoras. Poco importa que el Hipólito de Racine sea «tan buen orador como sofista,» que parezca haber nacido «tan jesuíta como rey, y haber tenido, como el duque de Maine, á Mme. de Maintenón por preceptora,» si conserva todavía en el fondo, el orgullo salvaje de la independencia, la inocente castidad, la noble energía de aquel Hipólito de Eurípides, que recorría las selvas en compañía de la invisible Artemisa, cuya voz grave y dulce oía en el potente mugir de las cascadas y en el suave susurro del follaje umbrío. Poco importa que *Fedra*, para evitar á Teseo y para perder á Hipólito, «encuentre al instante y como por instinto, las palabras de doble sentido que salvan su honor y no acusan su veracidad,» mientras continúe siendo la reina desgraciada, perseguida por el amor como por una enfermedad tenaz y cruel,

grande en su pasión, grande en la culpa, grande también en la muerte. Como un soplo de huracán que pasa, el genio creador de Eurípides mueve, agita y anima á esos personajes esculturales de Racine, que son como los hermosos y gigantescos árboles de la selva: necesitan que el hálito poderoso del viento sacuda sus ramas, para decir algo con el susurro de sus móviles hojas ó el estruendo de su agitado follaje.

II

Esta larguísima digresión era indispensable para tratar de la interpretación que Sarah Bernhardt dió antenoche á la obra maestra de Racine. Forzoso era hablar de los orígenes de *Fedra* y de su carácter literario, para poder decir conscientemente si la gran actriz ha estado á la altura de la gran tragedia. Si la obra, según la frase de Alfredo de Musset, no es más que una «estatua que declama;» si es como todas las demás de Racine, fría, correcta, marmórea, tenemos que convenir en que Sarah Bernhardt no ha estado bien en su desempeño. Si, por el contrario, *Fedra* posee, como he tratado de demostrar, el sello de la verdad antigua y un resto del fuego de Esquilo y de la naturalidad de Eurípides, Sarah Bernhardt no sólo ha estado

perfecta, sino que ha hecho del papel de *Fedra* una creación propia, y á mi modo de ver una creación lógica y verdadera.

Como para levantar el arte trágico de su postración y de su decadencia, apareció el talento prodigioso de la Rachel, en la época de mayor esplendor del romanticismo francés. Nacida para la tragedia de Racine, de Corneille y de Voltaire, era majestuosa, imponente y grave en la escena como una estatua que hubiera bajado de su pedestal. Según Teófilo Gautier, era más mímica que trágica en la verdadera acepción de la palabra. Era muy blanca y hermosa, y en sus ojos negros y profundos, pasaban como relámpagos, las expresiones más complejas de la pasión del odio, del furor y de la amargura. «Su voz era penetrante, y en los momentos de pasión, extremadamente enérgica. No empleaba, para conmover al espectador, ni los gestos de convención, ni los gritos furiosos de que por todas partes se abusa.» Tan parca era de movimientos, tan serena y majestuosa en su actitud, tan poco se preocupaba de los transportes de la pasión, que casi todos sus contemporáneos la tacharon de falta de sensibilidad y de entusiasmo para interpretar los grandes papeles; reproche injusto, sin duda alguna, porque esas cualidades no son las que el desempeño de la tragedia francesa exige. La Rachel fué la perfección

dentro de la escuela de la Duclos, de la Champmeslé y de la Lecouvreur; fué la perfección dentro de la rutina. No declamó, ni buscó el efecto falso, ni cantó el alejandrino como hicieron los artistas de los siglos pasados; pero es seguro que trabajando en el escenario del siglo XVII, atestado de espectadores, no habría tropezado con las piernas de los marqueses, porque jamás habría franqueado el estrecho límite impuesto por la costumbre á la acción y á los pasos del artista. La Rachel fué en los comienzos de este siglo la iniciadora y á la vez la bandera del último esfuerzo de la tradición literaria y escénica.

Sarah Bernhardt no tiene, indudablemente, las condiciones plásticas de la Rachel. Su figura alta, elegante, distinguida, está demasiado acostumbrada á los movimientos expresivos, á la mímica naturalmente pródiga del teatro moderno, para sentirse á gusto en el *péplum* de anchos pliegues, que debe modelar las formas de una Venus. Su misma voz tan pura, tan hermosamente timbrada, se ve obligada á esforzarse en parecer enfática para que el alejandrino brote de los labios, lleno, redondeado, perfectamente sonoro. He ahí porqué Sarah Bernhardt no llegará jamás á ser una artista completa dentro del viejo teatro francés, á pesar de ser la intérprete más estimada del teatro contemporáneo;

ése es también el motivo que la ha inducido á preferir Fedora á Andrómaca, *Frou-Frou* á Roxana, y Margarita Gautier á Postumia. Apreciando la superioridad del gusto moderno, que exige la naturalidad en la escena, Sarah Bernhardt deja que se pierdan tranquilamente en el olvido esas tragedias marmóreas, á las cuales ningún nuevo Pygmalión podrá infundir jamás la vida que les falta.

Sin embargo, con *Fedra* ha hecho una excepción. Ha comprendido que en las torturas morales de la hija de Minos — torturas que según Paul de Saint-Victor constituyen «una larga agonía, en la cual los gemidos terminan súbita y fúnebremente» — había una fuente perenne de inspiración, para ella, que sabe traducir en sollozos los dolores de teatro, y que tan bien disuelve en lágrimas verdaderas los sufrimientos ficticios de la escena. Ha comprendido, en resumen, que la obra es al mismo tiempo severa como una tragedia antigua y apasionada cual un drama moderno. Al incluir por ese motivo á *Fedra* en su repertorio, aprovechó toda la libertad que la obra de Racine concede al talento de las artistas, y he ahí explicado porqué Sarah Bernhardt, conservándose en algunas escenas tan *clásica* como la Champmeslé, la intérprete de Racine, se arroja en otras en brazos de la realidad, volviendo con ansias á su manera acos-

tumbrada de interpretar, como un ave que, al verse libre, tendiera de nuevo el vuelo impaciente hacia el nido que ha sido el de sus amores y el de sus alegrías.

Admirable, verdaderamente admirable está Sarah en el primer acto de la tragedia. Tendida dolorosamente en el trono, como su hermana Ariadna en su roca de Naxos, Fedra se lamenta con el acento dolorido de la heroína de Eurípides: «¡Levantad mi cuerpo, sostened mi cabeza; mis miembros se quiebran y desfallecen! ¡Esclavas, alzad mis manos, libradme del velo que pesa sobre mis sienes!» Así exclama la nieta del sol, con una expresión de hastío profundo, de secreta vergüenza por la causa culpable del terrible fuego que la devora. Víctima de Venus, que venga en ella las ofensas que Hipólito infirió á su grandeza, Fedra es una poseída, lo que más tarde, en las épocas de la superstición católica, se llamará una endemoniada. ¡Con qué pudor, con qué vacilaciones tan delicadamente detalladas dice Sarah los admirables alejandrinos en que Fedra se confiesa á sí misma el origen de sus padecimientos y el objeto de sus ansias! ¡Con qué gesto tan hermosamente trágico se envuelve en su blanco velo para ocultar la faz ruborizada! Su lenguaje, aunque realzado con un algo más de grandeza y de ampulosidad, es el fogoso de Anacreonte, el candente de los pastores de Teócrito.

Las frases apasionadas que dedica la reina enferma al hijo de Teseo, arrullan con la dulzura de una melodía arcaica, con la suavidad de un trino de ave. ¡Con razón dice un crítico poeta que las palabras bellísimas de Fedra son en el teatro los primeros y más dulces suspiros del amor!

Donde Sarah Bernhardt se mostró innovadora y revolucionaria, fué en las dos escenas culminantes de la tragedia: en la declaración á Hipólito y en la imprecación de Oenone. En ambas rompió con la pompa y con el convencionalismo de tradición, y demostró que en la tragedia se puede hablar y accionar al mismo tiempo, y que el coturno no es, como creía de Musset, un inconveniente serio para moverse en el escenario. La actriz estuvo espantosa en su extraordinario realismo: los versos, pronunciados sin el énfasis y el ritmo clásicos, salieron de sus labios como silbidos de sierpe irritada; el ademán exasperado, fué grandioso á fuerza de violento; el ceño, el labio fruncido, la mirada homicida y con relámpagos rojizos, produjeron una ilusión completa y terrible. Con furor de leona arrancó á Hipólito la espada para dar fin á sus días, y cual encina que se desploma herida por el rayo, cayó en los brazos cariñosos de Oenone.

Se me ocurre que debe hacérsele á la actriz

una observación respecto á esos dos momentos sublimes de *Fedra*. Está bien que quiera ser natural, que pretenda arrebatar con la grandeza de la situación y conmover con el lenguaje apasionado y viril de los grandes arranques del alma. Pero no está bien que para ello se aparte de su papel, olvidando que *Fedra* es ante todo la hija de Minos, la nieta del sol, la esposa de Teseo, y que hasta en los breves instantes de su locura debe conservarse reina, y, sobre todo, heroína. Sarah Bernhardt abusa un tanto del movimiento de los brazos; alza la voz hasta el grito; perdiendo la majestuosa continencia de la *Fedra* antigua, se exhibe como una Euménide escapada del Averno, bajo el manto real y la diadema de soberana. Más en su papel se halla la actriz en la última escena, en la cual recuerda, para morir con dignidad y grandeza, que corre por sus venas sangre de dioses. Dice una fábula poética que la melodía más tierna es la del canto de un cisne moribundo; yo, por mi parte, creo que no existe sonido que pueda aventajar en dulzura al eco de los alejandrinos de la agonía de *Fedra*, dichos por la voz incomparable de Sarah Bernhardt.

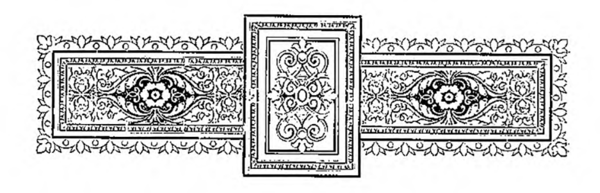
Confieso que *Fedra*, interpretada por tan eminente artista, ha dejado en mi ánimo una impresión que será duradera, y también benéfica. He aprendido, por de pronto, á estimar á Ra-

cine, y he comprendido con cuánta razón le ha dirigido Boileau el famoso ditirambo:

> Et qui, voyant un jour la douleur vertueuse
> De Phèdre, malgré soi, perfide, incestueuse,
> D'un si noble travail justement étonné,
> Ne bénira d'abord le siècle fortuné!
> Qui, rendu plus fameux par tes illustres vieilles,
> Vit naître sous ta main si pompeuses merveilles!

1886.





EMANUEL EN «OTELO»

L teatro estaba casi lleno. El público había acudido en masa á presenciar el estreno de un cómico, cuyo nombre, en alas de la fama, ha atravesado el océano rodeado de prestigio justamente adquirido. Había ansia de conocer el mérito de un artista que elegía para la noche de su presentación uno de esos dramas escollos, contra los cuales se aplastan las inteligencias mejor preparadas y los talentos más poderosos. El público sentía que iba á ser juez, y por la sala de Solís corría un vago estremecimiento, mezcla de impaciencia y de curiosidad, que debían verse muy pronto satisfechas.

Se levantó el telón y comenzó la tragedia. Punto por punto, como está en el texto de Shakespeare, se dió el primer acto, con todas sus hermosuras y todas sus crudezas. Las primeras escenas casi no fueron oídas: se esperaba el

momento de la aparición del Moro. Emanuel se presentó por fin, adornado con el traje de oficial veneciano. Su figura, alta y esbelta, echaba de menos los amplios pliegues del manto, que con tanto garbo y elegancia manejaban Rossi y Salvini. La voz extensa, clara y hermosamente timbrada de Emanuel ganó bien pronto al auditorio, que se mostró al principio muy severo, no aplaudiendo tanto como debía la defensa de Otelo ante el Senado. Cierto es que Emanuel puso en ella la mayor naturalidad y dejó á un lado el énfasis y el tono declamatorio que algunos aprecian tanto. Con ingenua grandeza de alma, con inocente orgullo, dijo aquel largo discurso impregnado de nobleza, en que brilla, según Saint-Victor, el acero del soldado y resuenan los hierros de una armadura. Ese discurso célebre, *sermo galeatus,* que diría el clásico, recibió, al finalizar, una estruendosa salva de aplausos.

Para juzgar con acierto la interpretación de artistas que profundizan, que escarban, por decirlo así, en el corazón humano, á fin de sorprender sus secretos más íntimos, sus dolores más terribles, sus más locas alegrías, y después traducirlos y copiarlos en la escena, es necesario, ante todo, hacer un estudio psicológico del personaje ó del carácter que encarna. No dispongo, en los actuales momentos, del tiempo necesario para

hacer ese estudio; pero en dos rasgos, á toda prisa, trataré de evocar la noble figura de Otelo, la pálida hermosura de Desdémona—que resalta al lado de su esposo como el marfil al lado del ébano,—y aquella sombría imagen de Yago, *un crítico,* como él mismo se llama benévolamente, que ha aprendido sus mañas en la escuela de Lucifer, y ha forjado sus armas traidoras en los hornos y en los yunques del infierno.

Otelo, según un escritor célebre, es un héroe acosado por un monstruo moral. Nada más gráfico que esta frase, que pinta de una sola pincelada, los tres últimos actos de la tragedia. Ésta se limita, en efecto, á poner en lucha la nobleza y la generosidad de un hombre con la hidra de los celos, invencible, omnipotente, que se le enrosca al cuello y le muerde en el corazón, como aquella serpiente monstruosa que ahogó á Laocoon y á sus hijos. Otelo es el tipo del carácter valiente y decidido que se ha elevado por el propio esfuerzo. Como él mismo lo confiesa ante el Senado, «su lenguaje es tosco, porque la vida del campo no le ha dejado aprender palabras suaves,» y educado en medio del estruendo de las batallas y el furor de las lides, «sabe menos del mundo que de las armas.» «El moro es hombre sencillo y crédulo; á todos cree buenos y se dejará llevar del ronzal como un asno.» Esto lo dice, y lo repite muchas veces el te-

niente Yago, su mortal enemigo, quien reconoce también que, siendo Otelo firme y tenaz en sus afectos, es á la vez de apacible y serena condición.

¿Cómo es que un carácter tan bello puede cambiar, de pronto, hasta la locura y el crimen? Preguntádselo á los celos, «pálidos monstruos, burladores del alma que les da abrigo.» Otelo es africano; lleva en sus venas la hirviente sangre de los leones que se pasean por las arenas caldeadas del Sahara y de la Numidia, y la civilización europea no ha logrado sino adormecer en el alma del moro esas pasiones indómitas y salvajes de su raza, que se levantan en el corazón humano como el *simoun* irresistible en medio del desierto. Bien hace Brabancio, el padre de Desdémona, en desconfiar de la negra cara del moro, que parece oscurecida por una nube de tormenta; bien hace en temer los arrebatos de un corazón africano, movedizo como el verde penacho de las palmeras en los oasis. En el cerebro de Otelo no hay una luz fija, clara y tranquila; hay solamente, como dice Paul de Saint-Victor, rojizos fulgores de relámpagos. Un soplo, una palabra, bastarán para que en el fondo del alma generosa de Otelo despierte la fiera dormida de la pasión y para que se precipite desde lo más oculto de su oscura caverna, dando rugidos espantosos y zarpazos de muerte.

En este drama de Shakespeare, han bastado, según Mézières, un carácter apasionado y un alma perversa para perderlo todo. La pasión está representada por Otelo; Yago encarna la perversidad. No hay en la escena nada más horrible, nada más repugnante que ese carácter de envidioso, en que Shakespeare ha dado solución al problema de «hacer un demonio que parezca tan real como un hombre.» Yago es, en efecto, un demonio, más depravado, más cínico, más repelente que el mismo Belcebú al salir de las crapulosas orgías del Sabath. Al conocer Otelo la maldad de su alférez, le mira los pies para ver si los tiene hendidos. Todos los comentadores de Shakespeare, desde Villemain hasta Taine, consideran á Yago como algo monstruoso que no cabe en la humana naturaleza, un aborto de la maldad que sobrepasa al mismo Ricardo III, el mayor monstruo de la historia.

Yago no conoce un solo sentimiento bueno, una sola inclinación generosa: es perverso de una pieza, con ribetes de cínico y con sátiras de bufón. «Todo lo envilece y ensucia; donde pasa su palabra deja un rastro de baba y de porquería.» Se complace en hacer mal porque sí; tiene su amor propio de artista, y goza cuando uno de sus lazos atrapa á la víctima, ó cuando una de sus perfidias produce sus efectos naturales. No tiene compasión por nadie ni por nada:

cuando Otelo, presa de los celos, se desmaya á sus pies, en medio de atroces convulsiones y alaridos, sonríe como un demonio, y murmura alegremente:

Work on, my medicine, work!

« Parece, en ese momento — dice Taine, — un envenenador examinando friamente el efecto de una poción nueva en un perro que agoniza. » Macaulay, en un estudio histórico sobre Maquiavelo, considera á Yago como la encarnación del tipo italiano en ese siglo XV, que fué para toda la Italia, de Roma hasta Florencia, siglo de escándalo, de corrupción y envilecimiento. En efecto, Yago parece nacido de los incestuosos amores de Lucrecia y de César Borgia. Un detalle lo pinta de cuerpo entero. Al comienzo del drama, al incitar á Rodrigo á que festeje á Desdémona, al planearle sus infames proyectos, se retrata en esta terrible frase: — « Sí, Rodrigo, tú tendrás el deleite, pero yo la risa. »

En cuanto á Desdémona, pertenece á la hermosa familia de las mujeres de Shakespeare, que en sus dramas de pasión, en sus grandes cuadros trágicos, resaltan como colores pálidos y delicados sobre las tintas negras y sombrías de que tan amigo fué el gran maestro de la escena moderna. Desdémona es hermana de Ofelia, de Viola, de Jessica, de Julieta. Hay en su carácter

un resto de la poesía suave y melancólica que atraviesa, como un soplo primaveral, las primeras concepciones dramáticas de Shakespeare y especialmente el admirable *Sueño de una noche de verano.* Desdémona tiene la irreflexión, la graciosa petulancia de una niña; es inocente y tímida como una paloma; cariñosa y sensible como una gacela enamorada. No ha nacido para compañera del león majestuoso y formidable á quien ha elegido por esposo: nació para ser su víctima. El amor la ciega completamente, la priva de esa penetración femenil que todo lo adivina, la entrega inerme y rendida á la maldad de Yago y á los arrebatos brutales de su verdugo. Es el modelo de las esposas castas, de las mujeres apasionadas: ama á Otelo profunda é inmensamente por sus «trabajos, victorias y desdichas.» El amor no es en ella, como dice Yago, «hervor de sangre y flaqueza de voluntad:» es un noble y puro sentimiento, que brota en el fondo de su corazón como el licor suave y perfumado que las abejas van á libar en los cálices de las flores recién abiertas.

Ahora á los artistas. Desde el tercer acto, Emanuel se mostró gran actor, y lo que es más, actor originalísimo. Su manera de decir, sencilla y natural, sorprende al principio, pero después cautiva como todo lo que es verdadero y hermoso. Al oirle hablar en el segundo acto, al-

guien que estaba próximo á mí, dijo en voz alta: — «¡Esto no es tragedia! ¡esto es comedia moderna!» ¡Como si la tragedia se redujera al canto monótono de la Champmeslé, y á los gritos salvajes de aquellos cómicos á quienes Shakespeare, por boca de Hamlet, llamaba «Herodes de la escena, que destrozan en girones una pasión y que desuellan los oídos de los espectadores!» Sin levantar la voz, con las inflexiones naturales, Emanuel recitó todo ese terrible tercer acto del *Otelo,* en que se desarrolla la lucha horrenda, y en la cual el león, envuelto en los anillos de la serpiente. ruge desesperado, mientras aquélla le contesta con silbidos de burla.

Con interjecciones, con frases entrecortadas, ha expresado Emanuel todo el dolor que puede soportar el alma humana; retorciéndose en su sillón, al oir la frase envenenada de Yago, parecía un reo agonizando, víctima de los tormentos horrorosos del potro ó de la rueda. «¡Sal de tu caverna, hórrida venganza! ¡amor, ríndete al monstruo del odio! ¡pecho mío, llénate de víboras!» Esta desesperada invocación fué seguida de un rugido tal, de un sacudimiento tan grande, de una mirada tan feroz, que toda la sala se estremeció de horror. El león africano despertó en la dormida naturaleza del moro, y un alarido único, espantoso, llenó la escena y el teatro. El

público, de pie, entusiasmado, aclamó al artista que se revelaba tan grande, tan completo como el que más ... El artista era dueño de su auditorio.

Las ovaciones se sucedieron en el cuarto acto, completamente reformado y arreglado á la moderna. Virginia Reiter, joven, bonita, con una voz de niña, con gestos y ademanes de ingenua, hizo una Desdémona, sino sobresaliente, al menos real y palpitante, con lágrimas en los ojos y sollozos en la garganta. Al ser maltratada por el moro, sobre cuya cabeza revolotea el ave negra de la duda, «como el grajo sobre techo infestado de pestilencia,» su sorpresa, su muda indignación, su aflicción desbordante, merecieron grandes aplausos.

Emanuel continuó en la senda de su triunfo, cada vez más terrible, más patético; pero siempre sin abusar de los medios gastados de que se valen los malos trágicos. — «¡Qué dolor, amigo Yago, qué dolor!» exclamaba, y su voz era el lamento más lastimero que puede imaginarse. En cambio, en la escena última del acto cuarto, completamente cambiada, se mostró eximio comediante, diciendo con una ironía amarga en la voz, y una cruel contracción en la sonrisa, esas ofensas, punzantes como un puñal, ardientes como un hierro enrojecido, que van hasta el alma de la infortunada esposa.

¡Y el último acto! Se le ha llamado el ideal de lo trágico; « en él la solemnidad se mezcla al encanto, la voluptuosidad al horror. » En esta parte de la tragedia, la culminante, es donde el talento portentoso de Emanuel ha llegado á la meta. Todo, hasta el grito ahogado de Desdémona al morir en su lecho nupcial, desaparece ante la grandeza con que el artista concluye la gran tragedia de Shakespeare. Nadie, como él, imita esos desbordes convulsivos que son como el lado bestial de la pasión; nadie, como él, aterroriza. La muerte de Otelo, representada por Emanuel, es algo que da escalofríos; quien oye el estertor de esa agonía, llega hasta á ver cómo bate la muerte las negras alas en el espacio!

Al concluir la tragedia, Emanuel fué llamado á la escena en medio de manifestaciones estruendosas. Y al salir del teatro, discurriendo acerca del modo de morir de Otelo, aun con el frío del espanto en el alma, pensé para mí mismo: —¡Bárbaro, sí... pero hermoso!

1887.





LE MARIAGE DE FIGARO

Los que han visto á Emanuel en la noche de su estreno revolverse en su trágica desesperación como una fiera enjaulada; los que han oído sus lastimeros rugidos que erizaban de espanto y hacían temblar de miedo; los que han sentido la corriente de electricidad que atravesó la sala del teatro, cuando, después del crimen, Otelo, el terrible Otelo, se despidió llorando de este mundo, pronto ya á penetrar en ese negro y horroroso misterio que se llama Muerte; todos aquellos, en fin, que han sentido hondamente en el drama de Shakespeare la vibración patética, y han cerrado los ojos ante el relámpago trágico del talento de Emanuel, deben haber experimentado cierta decepción, un vago desencanto, algo así como un enfriamiento del entusiasmo, al ver al noble moro de Venecia convertido anoche en el insolente lacayo del conde de Almaviva, en el nieto de-

gradado de aquellos truhanes de Molière, de aquellos Mascarilles y Sganarelles desvergonzados, que con mucho cinismo y poco dinero en el bolsillo, algún talento y mucha despreocupación, seguían alegremente el camino de la vida, riéndose de todo el mundo, burlándose de cuanto existe, derrochando sátira por todas partes, aun á trueque de ganar, en las espaldas, los honores de una paliza soberana.

Esas transiciones bruscas de una noche á la otra; esos cambios rápidos de carácter, de costumbres, de modales, ponen á prueba, no sólo la resistencia, sino también el talento y el arte de la gente de teatro. Ser una noche Otelo, ser Fígaro en la siguiente; sufrir hoy como un condenado, reir mañana como un loco; llevar ahora la corona y el cetro de los reyes, vestir después la librea de los lacayos; impregnarse de sentimiento trágico, derramar á raudales la gracia chispeante y bullidora; ser hoy apasionado, tierno, patético, conmovedor, ser mañana ridículo á lo Pantalón ó imbécil á lo Casandro, esa es la vida entera del actor, esa es la misión, ardua, difícil, á la que consagra todo el poder de su inteligencia y de su arte. Algunos, no sintiéndose con fuerzas bastantes para echarse encima todo el fardo, cargan sólo con la mitad, y eligen entre el drama y la comedia, entre el llanto y la risa, lo que mejor les conviene. Otros, más au-

daces ó con más dotes, se atreven y se arrojan á todo: son á la vez cómicos y trágicos, y si un día asustan á sus espectadores con las escenas aterradoras y sombrías del drama, al siguiente le hacen olvidar sus pesares con los chistes y las gracias de la buena comedia. Del talento de esos actores se puede decir que, como el dios Jano, tiene dos caras: una espantable cual la de la Medusa, otra grotesca como la del señor Polichinela.

El talento de Emanuel tiene, sin duda alguna, ese doble rostro. «¡Gran trágico!» — decían en los corredores del teatro la noche del estreno. «¡Gran cómico!»—exclamaban ayer. La manera de decir, sencilla y naturalísima; el gesto moderado y á la vez pintoresco; la profunda intención con que recalca ciertas frases; el brillo de los ojos, la sonrisa picaresca con que acompaña las agudas palabras de la sátira, todo es en Emanuel tan propio, tan original, tan nuevo, que hace de él una personalidad artística completamente separada de las demás. Asombra la penetración suya para adivinar el alcance y la importancia de los detalles: pasajes enteros que en el texto quedan oscurecidos por la proximidad de otros magníficos, aparecen, interpretados por el gran actor, llenos de bellezas y de perfecciones. Confieso haber sido de los que temieron un fracaso, al anuncio de la representación del *Matrimonio*

de Fígaro, por temer que la obra, escrita para ridiculizar una época, para servir de arma política, para dar ocasión de decir en el teatro lo que no se podía manifestar en la prensa ni en las calles, no fuera comprendida en toda la extensión de su mérito, por un público que en el *Otelo* se reía á carcajadas de las frases hipócritas y sombrías de Yago, confundiéndolas con las bufonerías que siembran los autores débiles en sus piezas para mendigar la risa, y con la risa el aplauso de los espectadores del paraíso. ¡Pero qué! Emanuel hizo con el público el milagro de Jesús con el ciego. Le abrió los ojos, y ante su retina asombrada y quizás dolorida ante la luz repentina, hizo desfilar toda la gracia ligera y espumante de Beaumarchais, que embriaga como el Champagne, que castiga como una granizada de alusiones, de sátiras, de sobrentendidos, que brilla á ratos como los esplendorosos fuegos de artificio, y á ratos hiere como cerrada descarga de mosquetería.

Cuando se dió, hace algunos años y por primera vez, el *Matrimonio de Fígaro* en Montevideo, el público tuvo el buen gusto de bostezar como un opiado, y poco faltó para que quedara dormido. Anoche, por el contrario, la risa, franca y alegre, recorría todo el teatro, desde la platea hasta el paraíso, aguijoneada por el cosquilleo de ese *esprit* de Beaumarchais, que tiene á la

vez del de Rabelais y del de Voltaire, y participa al mismo tiempo de la desvergüenza clásica y de la hipócrita intención moderna.

Emanuel ha hecho un Fígaro notable. No aquél que sale en el *Barbero* con la guitarra á la espalda, la alegría en la frente, y el canto en la garganta, cuando la orquesta inicia el delicioso tema: *Largo al factotum della cità*, que pinta en todos los labios la sonrisa del contento y borra en todos los ojos las huellas del pesar; no aquel barbero servicial, ingenioso, simpático, que afeita á ratos, hace versos, habla de política, maneja diez intrigas á la vez, conversa por los codos y canta como los pájaros; sino un Fígaro insolente, hasta cínico, que afecta más alegría que la que realmente tiene, que ha llegado á ser un personaje y conoce sus méritos, que se sabe famoso y considera que el público tiene la obligación de escucharle y de festejarle todo lo que dice. Ese Fígaro, según Sainte-Beuve, es un orgulloso; según Paul de Saint-Victor, un insoportable. Más aun: es un degradado, y con los años, ganando en experiencia y en malicia, ha perdido parte de aquella famosa alegría de su carácter, que vencía en brillo á ese hermoso sol de Andalucía que enciende la luz del amor en los negros ojos de las hijas del Guadalquivir. El Fígaro de Emanuel ha sido el Fígaro que nos pinta un crí-

tico, en estas duras palabras: « Lacayo de oficio, es también lacayo de alma. Su diatriba es como la escopeta del mendigo del *Gil Blas*: apunta á la bolsa, fingiendo apuntar á los vicios y á las injusticias. »

Emanuel hace este Fígaro de mala clase con una delicadeza asombrosa, con un arte infinito, sin incurrir en ninguna exageración, sin buscar ningún efecto por medios gastados, indignos de un buen cómico. Demostrando un criterio sano, el actor suaviza un tanto las líneas duras de su personaje, para que no se haga decididamente antipático, y para que, como dice Beaumarchais mismo, « se le perdone todo en gracia de que tan sólo lo hace para garantir lo que ama y salvar su propiedad. » Y tanto más admirable es la interpretación de Emanuel, cuanto que Fígaro no es sino á ratos un personaje real, un individuo de carne y hueso como los otros, un amante feliz ó un esposo desgraciado. Es un carácter á medias, porque en casi toda la obra, el servidor del conde de Almaviva no es más que un tipo de artificio, encargado de hacer política en la escena, de predicar la revolución, de encarnar « á ese buen pueblo que escucha desde la platea. » En el famoso pasaje del tercer acto, en que Fígaro hace la caricatura de los cortesanos y la definición de la política, el criado del noble, el ex barbero, el alegre parlanchín,

se transforman en el mismo señor de Beaumarchais, es decir, en el astuto cortesano y agudo decidor. De ese Fígaro es de quien Napoleón dijo una vez «que fué la revolución en todo su auge.» Ese personaje político, embutido, por decirlo así, en el personaje rêal, causaría la desesperación de un actor de menos talento que Emanuel; mientras que éste, en cambio, se hace una satisfacción en salvar las mayores dificultades y salvarlas honrosamente. «En el quinto acto, cuando Fígaro se detiene bajo los castaños, dice Sainte-Beuve, y cuando en vez de preocuparse de que no lo conviertan en un Sganarelle, se vuelve tranquilamente hacia la platea y comienza á contar su vida, vapuleando á la sociedad y satirizando todo lo que se le ocurre, ese Fígaro es un pedante, con síntomas de clubista...» El efecto que ese monólogo produce generalmente en el público, es el de hacerle desear que caiga sobre las espaldas del insolente hermano de Mascarille y de Scapin, la lluvia de garrotazos que se merece. Pero anoche no sucedió tal cosa: de ese pedante politicastro, de ese charlatán incorregible, que en el afán de hablar y de hacer frases, se olvida de todo, hasta del inminente peligro que corre su honor marital, hace Emanuel un filósofo escéptico, un misántropo ocurrente, que concluye por llorar como un niño y por conmover al público,.

el cual deja de ver en él al intrigante poderoso y á la vez rastrero, para compadecer al desgraciado, para quien ha sonado la hora de la amargura, tanto más dolorosa cuanto por más largo tiempo desconocida.

No sólo Emanuel conquistó aplausos anoche: los compartió con él, estruendosos, la señorita Reiter, una actriz discreta, con una voz de ángel, que le viene á las mil maravillas en ese papel de Querubín, creación exquisita y encantadora. Con inocencia, intención, y talento admirables, encarnó la Reiter al atrevido paje, que representa un primer momento de la vida de cada cual, con toda su frescura y emoción nacientes, fugitivas, irreparables; al niño travieso que corre ligero como una abeja, de la condesa á Susana, de Susana á Lolita, de Lolita á cualquier otra; que lleva en el pecho el fuego sonrosado de una aurora, y se sorprende adorablemente al primer latido con que responde su corazón á la voz del amor que lo despierta. «Mi corazón palpita á la vista de una mujer,» dice Querubín; las palabras *amor* y *voluptuosidad* lo estremecen y acongojan. En fin: «la necesidad de decir á alguien: *¡os adoro!* se ha hecho en mí tan imperiosa, que lo digo á solas, corriendo por el parque, á la señora, á Susana, á los árboles, á las nubes, al viento que se las lleva con mis palabras perdidas... » Es verdaderamente adorable este pajecillo que se arroja

á las sorpresas del amor con los ojos vendados, y que Beaumarchais dió á luz en el momento más poético de su vida. Según Saint-Victor, «un rayo matinal centellea en ese silfo de carne y sangre, palpitante de deseos, ruborizado como la púrpura, enloquecido por los soplos y los perfumes de la primavera.»

Á más de la Reiter, que hizo un paje delicioso, se distinguieron la Tassinari Aleotti en el papel de Susana, esa sirvienta vivaracha, honesta todavía, pero que es de la pasta de las que no lo son mucho tiempo; Valenti, en el de Brid'oison, uno de los más cortos y al mismo tiempo más difíciles de la obra; y Márquez, que hizo un conde de Almaviva aceptable. La compañía se ha exhibido buena en su conjunto, é hizo todo lo posible para que la comedia, una de las más atrevidas de su género, no chocara decididamente contra la *decencia* ni las *buenas costumbres*... esas palabrotas, de las cuales, según el creador de Fígaro, se hace un abuso pedante, «que sujeta al genio, intimida á los autores, y da un golpe mortal al vigor de la intriga, sin la cual no hay sino sutilezas de espíritu en sorbete y comedias de cuatro días.»

¿No es cierto que después de leer esta opinión de Beaumarchais sobre el valor de la intriga, dan ganas de exclamar con Susana:—*Oh! que les gens d'esprit sont bêtes?*

1887.



MERCADET

ESTE señor Mercadet, que anoche hemos visto por vez primera en la escena de Solís, es en verdad un tipo originalísimo. Activo, inteligente, emprendedor, es la personificación del hombre de negocios, que nuestro siglo de progreso y de civilización ha puesto en primera fila. Con una voluntad de hierro, con una perseverancia heroica, el señor Mercadet, como Jasón, corre desalado tras el vellocino de oro, pero no lo va á buscar en mares alborotados ni en tierras desconocidas, sino en la rueda de la Bolsa, en el azar de los negocios, en el ardor de las especulaciones financieras. En Mercadet ha querido encerrar ese profundo filósofo y ese gran escritor que se llamó Balzac, todas las virtudes y todos los defectos del comerciante moderno, para quien no existen obstáculos insalvables, ni dificultades que no se venzan, ni imposibles que no se destruyan. El autor de la *Comedia Hu-*

mana, al pintar al especulador de sus tiempos como tipo original y digno de estudio, pinta á una gran nación, á una raza todopoderosa por su esfuerzo y su iniciativa; pinta al espíritu yankee.

El teatro, hasta hace poco tiempo, no ha vivido más que de pasiones heroicas. Los intereses, las pequeñas miserias de la vida humana no han entrado en la escena sino cuando los primeros albores del naturalismo literario siguieron á los primeros albores de la libertad del pensamiento. Antes, en los buenos tiempos del clasicismo sólo tenían derecho para subir á las tablas los héroes, los reyes, los príncipes, los tiranos, los guerreros, «los que hablaban bien,» según la expresión célebre de Voltaire. Personaje que no vistiera de seda ó no llevara espada al cinto, no merecía el alto honor de encarnar las grandes pasiones trágicas, aquellos amores generosos y sublimes, dignos del quinto cielo, ni aquellos odios funestos ó terribles, que espantan como las sombras y las llamaradas del Infierno del Dante. Gracias á Molière, esa aristocracia de la escena ha tenido un fin, y poco á poco, desalojando á los antiguos propietarios de la escena, se han abierto paso Harpagón, con su torva mirada de avaro receloso; M. Jourdain, el buen burgués enloquecido por la infatuación; el enfermo imaginario con sus vendas, sus emplastos, sus cataplas-

mas; y finalmente, hasta M. de Pourceaugnac, la personificación del ridículo, eternamente perseguido por los tristeles de una grotesca y amenazante legión de boticarios.

Confundidos con esos personajes, demócratas de la escena, han subido también los tipos del teatro moderno, héroes burgueses con pasiones más reales y más mundanas. Codeándose con Ruy Blas han entrado al teatro tanto Robert Macaire como la alegre legión de creaciones de Scribe, comerciantes en café y azúcar, pasantes de notario, jóvenes literatos, *dandys* esplendorosos de frac corto de talle, chaleco floreado y guantes amarillos, como en las novelas de Paul de Kock. Y entre ellos, también Mercadet, ese tipo maravillosamente delineado por Balzac, esa creación del teatro moderno, que siendo digna de figurar entre las mejores, ha dormido durante muchos años el profundo sueño del olvido á que la han condenado la injusticia y el apasionamiento de la crítica literaria.

Emanuel es uno de los pocos que se han atrevido á interpretar el difícil carácter de Mercadet, tal vez el único que haya sobrevivido á la obra dramática de Balzac. Mercadet es un triste náufrago en el tempestuoso mar de las especulaciones; náufrago que ha navegado mucho tiempo con éxito, que conoce perfectamente la brújula de los negocios, pero que á pesar de sus talen-

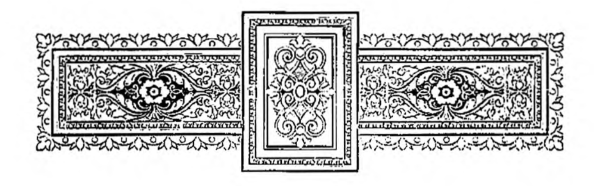
tos y su energía, siente que se va á fondo y que perece sin remedio. En su desesperación busca la tabla salvadora en las más locas y arriesgadas empresas, y corre tras la fortuna que se le aparece constantemente en sueño, pero que también se le escapa constantemente de entre las manos. «Un día—dice el criado de Mercadet,—mi amo se encuentra abatido; al siguiente despierta millonario, porque trabaja de una manera espantosa, calcula, suma, multiplica, redacta prospectos que son otras tantas trampas para agarrar accionistas, pero es en vano que se afane: siempre tiene acreedores que lo persiguen y lo acosan...» En esta situación aflictiva, Mercadet, con una moralidad muy problemática, trata por todos los medios posibles de alejar el desastre último, creyendo con la fe del fanatismo en la venida del oro que ha de caer del cielo, como cuando las liberalidades de Júpiter lo arrojaban á montones sobre el lecho de Danae.

Sólo elogios es posible hacer sobre el modo original y la graciosa naturalidad con que Emanuel ha pintado el carácter de Mercadet. Balzac hizo de él un hombre práctico, casi un escéptico y casi un filósofo agriado por las propias desventuras y por el espectáculo triste de la ruindad ajena. Emanuel ha tenido todo esto en cuenta; pero en vez de presentar un Mercadet grave, serio y ensimismado, lo hace alegre, hablador,

farsante y hasta un tanto cínico. Entre risa y risa, el señor Mercadet deja caer sus frases terribles y amargas. Emanuel quiere que el público las recoja entre carcajada y carcajada, para que el rejalgar pase mejor escondido en mieles. Y para eso, aprovechándose de las bellezas del papel, y con un aliento inacabable, expone uno tras otro, los proyectos fantásticos del banquero arruinado, sus teorías utópicas, sus locas esperanzas, sus frágiles ensueños. Oyendo hablar á Mercadet se sufre el encanto de su charla seductora, se ve nacer el oro, como un Pactolo desbordado, de todas esas empresas imposibles—sociedades anónimas, tontinas, acciones de bancos, ferrocarriles, salinas, hulleras,—que encierran cuanto es capaz de inventar la ardiente fantasía de un hombre que forzosamente debe ser, por lo menos, tío carnal de Tartarín de Tarascón.

1887.





LE MAÎTRE DE FORGES

No faltan quienes protesten indignados contra el auge de *Le Maître de forges* y pongan el grito en el cielo cada vez que se trata del número de ediciones de la novela y del producto fabuloso que ese drama ha valido á su autor. Tampoco escasean quienes arrojen sobre el escritor afortunado que ha tenido la suerte de adivinar el medio mejor de adular al público, todos los dicterios imaginables. —«¡Escritor ramplón!»—le gritan por un lado. —«¡Burgués insoportable! ¡Mercader literario!»—le dicen por otro. Toda la jauría se lanza á los talones de ese dichoso novelista, que sólo por ser vulgar como todo el mundo, encuentra que todo el mundo le arrebata sus libros de las manos, y le llena en cambio los bolsillos de dinero. Algunos de los indignados se encogen de hombros desdeñosamente al contemplar el éxito escandaloso de Ohnet, y se resignan á esperar el día de la jus-

ticia que tarda, pero que llega al fin; otros, igualmente filósofos, pero más escépticos, se acuerdan de Lope de Vega, y repiten con él la célebre máxima: *El vulgo es necio...* etc.

Hay un tanto de exageración en esos ataques al autor de *Le Maître de forges*. ¿Que no tiene estilo? — Es cierto. ¿Qué adula el criterio literario mezquino y estrecho de la burguesía? — Exacto también. ¿Que los caracteres que inventa son falsos? — Hasta cierto punto. ¿Que sus obras están escritas como para encantar al señor Moulinet y deleitarle en las horas de descanso, cuando se olvida del cacao y de la azúcar molida con que fabrica su exquisito chocolate? — Hay también algo de eso. Pero, en cambio, existe en *Le Maître de forges* una fuerza que nadie se atreverá á negar: el interés dramático punzante, sostenido desde la primera hasta la última palabra; un interés que nace de los personajes, forzosamente simpáticos, como que han sido hechos de la mejor pasta humana, mezclada con pequeñas dosis de defectillos muy perdonables.

Hay también algo nuevo, que sorprende, que encanta, en ese drama vulgar y chato, zurcido con retazos de novelas viejas y conocidas; hay algo que brilla y que resalta en la obra, como un brillante de primera agua en un aderezo de *doublé*, que muestra el cobre por todos lados

bajo la capa débil y desgastada del oro. Ese algo, es la última escena del acto segundo. En la mayor parte de las obras del teatro contemporáneo, figura la mujer que se casa por interés, por orgullo ó por despecho, como que existe una tendencia literaria muy marcada, desde los tiempos de Balzac, á estudiar el problema del matrimonio en todas sus fases, y precisamente en sus fases más tristes, que son tal vez las más curiosas. Pero la mujer que da la mano á un hombre impulsada por un interés cualquiera, para decirle en la noche de bodas que hay un abismo insalvable entre ella y él, y responder con un grito de espanto al esposo que se acerca con los brazos abiertos y con el casto beso en los labios... esa mujer no se encuentra sino en *Le Maître de forges*. Hay un problema imprevisto en esa escena borrascosa en que todos los derechos del marido se ven forzados á ceder ante la altiva resistencia de una mujer altiva. Ese problema, en manos de Dumas (hijo), que tanto gusta de las escabrosidades, hubiera dado origen á una obra maestra, en que se habría puesto en claro hasta dónde alcanzan las facultades que el Código Civil concede á los maridos para exigir, y hasta dónde las prerrogativas de la misma debilidad de la mujer para negarse. La ardua cuestión sólo ha servido, en manos de Ohnet, para confeccionar una obra interesante, con una

situación de primer orden, bien descrita y bien manejada. Preciso es confesar que no es poco.

La situación culminante de *Le Maître de forges*, da ocasión espléndida á los buenos artistas para que luzcan sus facultades. Esa escena íntima, de alcoba, está escrita con un tino y una delicadeza tales, que no ofrece el menor pretexto á la susceptibilidad de las personas mojigatas, que de todo y por todo se escandalizan. Á pesar de lo escabroso del tema, nadie se da cuenta de que el autor está tocando una cuestión en que cualquier otro se quemaría los dedos, cuando los actores tienen el talento de no ir más allá de lo que exige el drama.

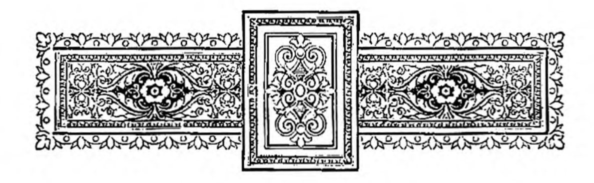
Por lo que respecta á Emanuel, hizo anoche un Felipe Derblay más discreto que brillante, y por su parte, la señorita Reiter, que desde el comienzo de la obra ya había llamado la atención del público con sus excelentes condiciones dramáticas, se mostró á gran altura en la escena violenta y borrascosa de la cámara nupcial, que en vez de dichas para los esposos, no contiene sino tristezas, llanto y desesperación. Emanuel estuvo sucesivamente tierno, apasionado, violento como un loco y débil como un niño; y tuvo algunos momentos de verdadera inspiración dramática, en que la voz se ahogaba en su garganta y los sollozos cortaban la frase. El recuerdo de la Duse, ese recuerdo delicioso é im-

borrable, se me vino á la memoria al ver cómo la valiente compañera de Emanuel vencía dificultades y escollos que conceptuaba insalvables para ella. El público, poco á poco, fué comprendiendo que tenía ante sí á una hermosa esperanza del arte, y las manifestaciones que hasta entonces habían sido de pura estima, se transformaron en verdaderas explosiones de entusiasmo.

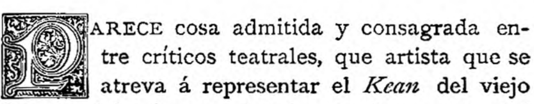
En el cuarto acto, el acto de fuerza, la Reiter quedó consagrada.

1887.





KEAN



PARECE cosa admitida y consagrada entre críticos teatrales, que artista que se atreva á representar el *Kean* del viejo Dumas, deberá estar dotado, por lo menos, del *soplo shakespeareano*. Ese soplo, viento de inspiración, ráfaga arrebatadora, lo indicaba Teófilo Gautier en Frédéric Lemaître, cuando en el año 1839 conmovía á su enorme público en un drama «que sin ser una obra maestra, es una pieza atrevida, de maneras libres y francas, y que sale del molde acostumbrado.» Cuarenta años después, Miguel Cané, al estudiar á Ernesto Rossi en la misma obra, le encontraba ese mismo *soplo shakespeareano*, que parece ser condición *sine qua non* para hacer un *Kean* que valga la pena. Á decir verdad, no alcanzo la relación que existe entre Shakespeare y el papel de *Kean*, tal como Dumas lo ha hecho. Comprendo el *soplo shakespeareano* en las escenas

culminantes del *Hamlet* ó del *Otelo,* en aquellas escenas en que Kean, ante el público arrebatado del Drury Lane, conseguía hermanar su enérgica inspiración de intérprete con la radiante inspiración del poeta. Comprendo que un actor «nutrido con médula de león,» es decir, con versos del *César* ó del *Rey Lear*, se deje arrebatar por los ímpetus fogosos del entusiasmo y de la pasión, cuando llegue á alguno de esos pasajes deslumbrantes, en que desborda, como un torrente de luz, la poesía virgen del más grande de los dramaturgos. Comprendo el soplo poderoso de Shakespeare, en el actor que interpreta alguna de sus obras maestras, pero no en el artista que hace el *Kean* de Dumas, que será tal vez un drama atrevido, pero que, en cambio, ni es real, ni apasionado, ni siquiera sensato. Sería un soplo perdido y sin objeto, algo así como un golpe de viento huracanado, destinado á levantar una tormenta en un vaso de agua.

—«¡Vamos á ver si este hombre tiene el *soplo!*»—me dije anoche, cuando Emanuel se preparó, en el tercer acto, á hacer la escena culminante de *Kean.* Pero parece que Emanuel no lo tiene: al menos, es casi seguro que ni Cané ni Teófilo Gautier se lo habrían encontrado. En el *Kean* de Emanuel no hay ni gritos, ni arrebatos, ni mesaduras de cabellos, ni gestos de desesperación;

pero tampoco hay fuego, ni pasión, ni brío, ni las notas grandilocuentes que se hacen comprender tan bien del público, ni esos momentos sublimes en que el actor, ante los dos mil espectadores que lo siguen con magnética mirada, se yergue, se yergue siempre en medio de la escena, y enciende el delirio en la sala entera, para concluir aplastado por el esfuerzo propio y por el entusiasmo del auditorio que lo aclama.

El *Kean* de Emanuel es pálido al lado del *Kean* de Rossi. Es natural: póngase una decoración vieja y mal pintada á la luz del día, y se notarán al momento sus mil defectos, sus colores gastados y desvaídos, las rasgaduras y los parches que la afean por todas partes; pero ilumínese esa decoración con raudales de luz eléctrica, dispuesta convenientemente, y el público quedará encantado ante la hermosa perspectiva de la tela, ante el azul profundo de los cielos, el verde fresco y sonriente de los cercanos valles, y los colores indecisos de un horizonte que se pierde entre poéticas brumas. Tómese el *Kean* de Dumas, que es débil, falso y contrahecho, y exhíbase á la luz del día, que es la luz de la realidad, y se notará al instante el enorme vacío que hay en el papel del protagonista, cuyo carácter es como una de esas burbujas de agua de jabón, que por fuera tienen los brillantes colores del iris, pero que se des-

vanecen al mínimo soplo. Dése el *Kean* de Dumas á la manera romántica, iluminado con luz de artificio, y por un actor que ponga empeño en cubrir las imperfecciones del papel con las perfecciones de una interpretación brillante, y producirá honda impresión en el auditorio, dejando en pos la luminosa estela que han dejado el *Kean* de Lemaître y de Ernesto Rossi.

Emanuel es un actor de la buena escuela: la del naturalismo. No transige con el engaño; no se vale, para conmover y extasiar, sino de los medios que suministra la verdad en la interpretación. Como Shakespeare, «se esfuerza en disfrazar el arte bajo la capa de la Naturaleza,» que es, según él, el supremo arte. Lo que quiere, ante todo, es la realidad viva; esa realidad sencilla y grande á la vez, que debe ser el ideal de los buenos actores. Gracias á su escuela, gracias á su poderoso talento, Emanuel halla el efecto sin buscarlo, en la asombrosa naturalidad de su juego escénico; y cuando encuentra, para ejercitar sus facultades extraordinarias, un drama real y vigoroso, un carácter profundamente comprendido y fielmente retratado por el autor, entonces su talento desborda francamente, porque halla ancho campo donde dilatarse. Pero en un drama como *Kean,* que desde la primera á la última escena, no es más que un fuego de artificio, con muchas luces de Bengala, muchos

cohetes brilladores, y mucha humareda inútil, ¿qué puede hacer Emanuel? Ó bien lanzarse á su vez á hacer pirotecnia dramática, poniendo de su bolsillo propio la pasión, el interés, la vida que faltan al carácter que interpreta, ó bien empeñarse en representar con naturalidad un personaje que no es natural; cosa tan difícil como conseguir que pase por buena y de ley la moneda falsa que todos rechazan por no tener ni el peso ni el sonido acostumbrados.

Emanuel es un actor que vive en la Naturaleza, se alimenta de lo real, y que, por consiguiente, sólo comprende lo que nace de esto y de aquélla. Podrá estudiar un drama falso á la perfección, pero nunca se entusiasmará con él, como no se ha entusiasmado con el *Kean*. ¡Y el ardor del artista es cosa tan necesaria, sobre todo para el éxito! Sin entusiasmo, la ejecución resulta correctamente helada, privada de esos fulgores repentinos que ciegan á las multitudes, de esos relámpagos poderosos que iluminan la escena y cargan de electricidad la atmósfera del teatro. En fin, el artista que no se identifica con su papel, podrá, como hizo anoche Emanuel, provocar el aplauso con algún detalle maravillosamente ejecutado: un cambio de voz, un gesto original y vigoroso; podrá también alcanzar ovaciones, como las alcanzó Emanuel al concluir más de una escena ejecutada con todos

los primores del arte, pero con eso no hará sino hablar á los ojos y á los oídos del público, deleitándole sí, pero sin conmoverle.

El público exige más: exige que le hablen al corazón. Los detalles, por perfectos que sean, le abruman y le fatigan; lo que le interesa y le da base para formular un juicio, es el conjunto de la ejecución. El público no piensa como Diderot, que el mejor actor es aquel que no siente; por el contrario, sabe perfectamente, que el actor que no siente, no logrará conmoverle jamás, como él desea que lo conmuevan. Kemble y Macready eran artistas perfectos, en el sentido de que fingían de un modo admirable, y sin embargo el público los abandonó por Kean, porque Kean, en las tablas, era algo más que un hombre con una máscara: era la verdad que refulgía, la vida que palpitaba, la naturaleza humana que se exhibía, desnuda como Friné, á los ojos del público admirado y absorto.

Emanuel hace mal en representar obras dramáticas que se conoce estima en poco, porque la ejecución se resiente y desmerece. El artista dijo anoche escenas enteras sin variar de tono, casi sin variar de nota, descuidando hasta esa dicción, clarísima y melodiosa, que da á su frase un encanto y una armonía imponderables. Kean no habló ayer con sencillez: habló con vulgaridad. Fué desesperante, en algunos pasajes, la

monotonía de su voz y su manera de decir, que estuvo muy lejos de parecer la de un *gentleman*, la de un hombre de mundo. Este defecto no fué sino pasajero, porque en la escena final del tercer acto, que se podría llamar la escena del sarcasmo, Emanuel encontró de nuevo su frase límpida, resonante y rica en inflexiones sonoras y originales, como encontró también la chispa y el calor que le faltaban para producir, como produjo, un gran efecto escénico, que puso de relieve su soberana maestría de artista.

No quiero hablar de la escena de *Hamlet* recitada por Emanuel: conmovióme tanto, me causó impresión tan inesperada y honda, que escribiría dominado solamente por la emoción experimentada. Además, este artículo, como me lo había propuesto, ha resultado severo y duro: la nota de la alabanza que me vería en el caso de prodigar á Emanuel á manos llenas, desdiría, por cierto, del conjunto. Prefiero reservar mi juicio sobre la interpretación que da Emanuel al famoso monólogo, para después de la primera audición de *Hamlet*, porque lo poco que vi anoche me da la certidumbre de que entonces podré prodigar al actor los más sinceros elogios y decir que tiene, él también, el *soplo shakespeareano*.

1887.



HAMLET

Decidirse á escribir sobre Hamlet, arrojarse á comentar á Shakespeare en su personaje más grande y más nebuloso, más popular y más incomprensible, es tarea para asustar á un gigante y para aplastar á un pigmeo. Casi imposible parece levantar con las fuerzas de un solo hombre la pesada losa que cubre el sepulcro del amante de Ofelia, para robar á la tumba su secreto, y con el cráneo del desdichado príncipe en la mano, preguntar á la muerte: —¿Fué un genio ó fué un demente? Muchos son los que han tratado de penetrar el misterio, rondando, pensativos, con una lámpara en la mano, al rededor del problema insondable, y desde Goethe, un titán que ha removido la lápida y deslizado la mirada hasta el fondo de la huesa, muchos son los que han gastado sus fuerzas, su saber, su inteligencia, hasta su vida, en esa lucha tenaz por descifrar el enigma

de Hamlet, que es el enigma de la conciencia humana, el último *porqué* para el cual no tienen respuesta, ni la razón, ni la sabiduría de los hombres. Malone, Akenside, Johnson, Gervinus, Fischer, Kreissig, Bodenstedt, Elce, Ulrice, Delius, y tantos otros, han dejado la cuestión planteada, pero no resuelta. Millares de volúmenes han sido escritos acerca del carácter de Hamlet; se han gastado años enteros de paciencia y de contracción en estudiarlo y cien talentos distintos han proyectado sus luces vigorosas sobre esa figura melancólica y pálida, que se destaca sobre todas en el teatro de Shakespeare. Todo ha sido en vano: se conocerá por completo la maquinaria de los cielos, y se sabrá qué camino llevan los astros más pequeños de la bóveda oscura, antes de que alguien comprenda la maquinaria enredada y difícil del cerebro de Hamlet, que parece no obedecer á ley alguna, y en el cual las ideas no siguen su curso natural, ni corren por el cauce acostumbrado, sino que surgen ó se borran repentinamente como bólidos incandescentes en el espacio. En cuanto al pensamiento de Hamlet, es en vano querer penetrar en él hasta sus últimos límites: es un océano cubierto por una noche espesa y oscura. Los navegantes se arriesgan en él, tienden la vela, fuerzan el remo, se sumergen en la sombra tenaz, pierden el rumbo, se fatigan inútilmente, y

vuelven de nuevo á la orilla, desesperados é impotentes, sin haber encontrado más que dudas, vacilaciones y tristezas.

¡Alas, poor Hamlet! ¡Quedarás para siempre incomprensible! La literatura cubrirá tu cadáver con un manto de flores frescas y olorosas, y los escritores de todos los tiempos y de todas las regiones escribirán páginas hermosísimas sobre lo que has sido ó has pretendido ser.—¡Palabras, palabras, palabras!—repetirás tal vez, cuando te enteres de ellas. Pero en el fondo, ¿quién se atreverá á resolver definitivamente el tenebroso problema? ¿Quién sabrá fijar en tu carácter la línea divisoria entre el genio y la locura? *¿Quién decide tan difícil cuestión?*—como exclama Núñez de Arce. Ninguno, tenlo por cierto, de los que te consideran una entidad filosófica, un metafísico y un dialéctico á la vez, un pensador profundo, preocupado en hacer moral, en fabricar argucias y silogismos raros, en adivinar jeroglíficos de psicología menuda y espantosos misterios de ultratumba. Quien te considere un hombre como los demás, con una naturaleza enfermiza en que batallan grandes y terribles dolores, con un cerebro desequilibrado y un corazón que no tiene el palpitar vigoroso y decidido del corazón de los héroes, ése se aproximará á tí, ése te verá tal vez con los ojos y te tocará con las manos, ése sabrá, por fin, cuál es la

fisonomía verdadera de aquel Hamlet, personaje «misterioso, que tan pronto cubierto de ironía, como velado por un torbellino de demencia, no se presenta jamás de frente, ni se deja ver á la luz del sol!»

Dos intérpretes encarnizados ha tenido la obra de ese gran Shakespeare, á quien Voltaire, con su amabilidad acostumbrada, llamó abominable bufón, grosero saltimbanqui, y por último, «Gilles de feria.» Esos dos intérpretes son el crítico y el artista dramático. El primero, con respecto al *Hamlet* se ha empeñado en explicar este personaje de Shakespeare, no sólo tal como resulta del drama, en su condición de hombre, sino también como resulta de la reflexión y el estudio, en su condición de esfinge muda y espantable. Goethe y Tieck, los mejores comentadores de *Hamlet,* han abandonado las huellas de sangre y desolación que deja en pos de sí el príncipe dinamarqués, para correr tras sus ideas escépticas, tras sus sarcasmos, sus ironías, sus frases vagas y melancólicas; en una palabra, tras de su filosofía. En sus investigaciones, han estudiado más á Shakespeare que á Hamlet, más al autor que al personaje, porque Shakespeare, ése sí, fué un filósofo, mientras que Hamlet nunca lo fué. Shakespeare es la fuente de las ideas: Hamlet tan sólo el cauce por donde corren; y esto no es posible echarlo en olvido si se pre-

tende juzgar con acierto al uno y al otro. Cierto es que Hamlet pronuncia el famoso *to be or not to be,* en que plantea á la vez el problema de la muerte y el problema de la conciencia, arrojando un mundo á la controversia de los hombres: *tradit mundum disputationibus eorum.* Pero Hamlet pronuncia naturalmente las frases trascendentales del famoso monólogo, sin pretensiones de *magister,* sin aires doctorales ni ahuecamientos en la voz; la duda le insinúa al oído esas preguntas terribles, ante las cuales el entendimiento enmudece y la fe tiembla y vacila. Hamlet no habla con el público: se contesta á sí mismo. Quizás no se da cuenta acabada del problema que plantea; no es en ese instante un pensador que aquilata razones y argumentos: es un desesperado que se estruja el cerebro para arrancarle una gota, una sola, que consuele al corazón sediento de verdad y angustiado por dudas y vacilaciones de todo género.

Hamlet no es, pues, un Descartes ó un Leibnitz disfrazado; á lo más, como dice Taine, es un caso de envenenamiento moral. Los intérpretes, escritores ó artistas, que prestan á su fisonomía pálida y demacrada la expresión del *Erasmus Montanus* de Holberg, caen en error muy lamentable. El cómico, sobre todo, no puede ni debe tener la pretensión de presentar al público el

Hamlet que Tiecke ó Goethe se han imaginado; ese Hamlet de pensamiento insondable, alma hermosísima con mil variadas perspectivas, con intención profunda en la frase, y clarovidencia casi sobrenatural en la mente. No puede, ni debe porque es sencillamente un imposible, casi una locura. Carlos Kemble, uno de los sucesores de Kean en la escena inglesa, tuvo la manía de hacer resaltar en su interpretación, y una por una, todas las bellezas del papel de Hamlet, sus microscópicas perfecciones, sus detalles más imperceptibles. Kemble disponía de un talento extraordinario, de una percepción poderosísima, y sin embargo fracasó en la empresa: el público no comprendía, el público no se entusiasmaba ante las maravillosas pequeñeces que se le ponían á la vista. Es en vano pretender otra cosa: el público no ve en Hamlet á un dialéctico ó á un ergotista más ó menos hábil, á un fabricante de frases más ó menos bellas; ve al hombre que sufre, al príncipe que ha nacido para los honores y las felicidades de la tierra, y que carga con el fardo de dolor y las torturas morales que le depara la fatalidad. Cuando más, el público se da cuenta de que Hamlet, como dice Goethe, «es un alma encargada de una gran acción é incapaz de cumplirla,» y exige de los artistas una interpretación que se conforme á esa definición, pero nunca llega hasta la parte metafísica

del personaje, ni se preocupa, poco ni mucho, de si al decir ésto, pensaba aquéllo, ó lo otro, ó lo de más allá. Por consiguiente, la misión del artista es la de presentar á Hamlet tal como el público puede concebirlo, tal como está en el drama, sencillo, real y verdadero. El artista no tiene por qué blasonar de inteligente, pretendiendo leer entre líneas en lo que Shakespeare ha escrito, y dividiendo á Hamlet en dos entidades distintas: Hamlet el loco y Hamlet el sabio. Según Gustavo Planche, «si es bueno comprender todas las profundidades de ese carácter, es inútil y hasta fastidioso asociar al público á estos descubrimientos.»

Emanuel parece ser de esa misma opinión. Nos ha dado un *Hamlet* de primer orden, que ha entusiasmado al público, y que entusiasmará á la crítica. No ha pretendido encarnar una entidad filosófica: ha hecho un hombre de la vida real, víctima de una enfermedad natural que se llama monomanía en el lenguaje de la ciencia, y que se puede estudiar hasta en sus menores detalles, en cualquier hospital de alienados. Emanuel sabe muy bien que para Shakespeare, como para Esquirol, el hombre es una máquina nerviosa gobernada por un temperamento; y por consiguiente, lo que ha querido determinar ante todo, ha sido el temperamento de Hamlet, para interpretar luego con toda fidelidad la creación

portentosa del gran dramaturgo. El *Hamlet* de Emanuel no es un mancebo elegante, no es un príncipe hermoso, digno de figurar en los cuentos de Perrault: es un hombre que frisa en los treinta años (edad que los comentadores asignan al personaje), de rostro pálido, con melena rubia que cae en bucles sobre los hombros, mirada noble y pensadora, y barba corta pero poblada. En una palabra, el Hamlet de Emanuel, en figura, es el Hamlet del célebre cuadro de Delacroix, y se distingue por completo del de Rossi ó de Salvini. No han faltado quienes criticasen á Emanuel el uso de la barba, por no haberla usado Rossi y por haber fijado la tradición teatral la edad del príncipe danés en veinte años: la edad de Romeo. Hamlet contestará por su propia boca á esos Zoilos: — «¿Luego soy un cobarde?» — exclama en la escena con los cómicos. — «¿Quién quiere llamarme vil, hendirme la cabeza, *arrancarme la barba* y arrojármela al rostro?»

Esta cuestión de la barba parece una insignificancia, y sin embargo no lo es. Ella indica el espíritu revolucionario que ha introducido Emanuel, imitando en ello á Mounet-Sully, en la obra maestra de Shakespeare. El actor ha despoetizado (permítaseme la palabra) al personaje, le ha privado de aquellos aires de noble melancolía, de juvenil fiereza, que lo hacían profundamente simpático á todo el público, y que desde

la escena primera interesaban vivamente el corazón sensible de las señoritas. El *Hamlet* de Emanuel se aproxima tal vez á la definición de Goethe, puesto que es un hombre débil, abatido por el peso de un juramento terrible, y consumido por la fiebre, por la impaciencia, por la duda. Es un hombre que tiene voluntad y no tiene acción: un impotente que sueña con dar un golpe digno de Hércules. Tiene gritos y alaridos que parecen los de una mujer; tiene gestos y movimientos que son los de un niño ó los de un idiota. Es un poeta, un alma delicada y tierna, nacida para soñar, y que se ve obligado á empuñar la espada vengadora con sus manos que tiemblan y que vacilan. Es la personificación de la debilidad de carácter, de la indecisión continua, de la imaginación siempre exaltada, de la excitación nerviosa que pretende reemplazar á la verdadera fuerza. Hamlet no es un héroe de voz estentórea y gesto resuelto y decidido: es una naturaleza enfermiza que amenaza quebrarse al menor esfuerzo. Él mismo, en un momento de exaltación dolorosa, exclama: *Frailty, thy name is woman!* y el crítico, parodiando esa frase, podría pintar al personaje en un solo rasgo: *¡Fragilidad, tu nombre es Hamlet!*

1887.





EL BARBERO DE SEVILLA

UÉ música, Dios mío, qué música! Desde que suenan los primeros compases, ya la tiene uno dentro del alma. En vano, en vano la crítica contemporánea, deslumbrada por la exuberancia de Meyerbeer y por las maravillas de Wagner, pretende despreciar la estructura sencilla hasta la pobreza de *El Barbero;* en vano el razonamiento demuestra que las cavatinas de Rosina y las arias de Almaviva fueron fundidas en el molde anticuado que los nuevos principios musicales han roto en fragmentos menudos: la obra del genio vive y vivirá siempre. Ahí está: inconmovible en el cariño del público, inmutable en el dominio de la escena, y ahí quedará, como quedan los monumentos, desafiando con su grandeza la impotente rabia del tiempo que se afana en corroerlos. Y así como nadie se atreverá nunca á hincar la pica demoledora en las pirámides

de Egipto, que se yerguen venerables sobre el desierto con la majestad de los siglos que han soportado, nadie se atreverá tampoco á levantar una mano sacrílega sobre la obra maestra de Rossini, destinada á gozar la suprema recompensa de la inmortalidad, que no es otra cosa que el derecho de vivir la vida eterna en la memoria y en el corazón de la humanidad agradecida.

No entra en mis propósitos hablar de *El Barbero* y de su indiscutible mérito, porque no quiero repetir una vez más lo que mil veces se ha dicho, en todos los tonos y de todas maneras. Pero quiero confesar sinceramente que cada vez que atacaban los violines, con sus notas trémulas y picadas algunos de los temas tan viejos y tan oídos de la ópera, sentía anoche un estremecimiento de placer, un acceso de bienestar, que precipitaba el curso de la sangre en mis venas, me alegraba el corazón y se me subía al cerebro, como una copa de buen vino caliente. Esa melodía inimitable, impregnada para una eternidad con el perfume de la juventud y de las primeras pasiones, necesitaba su intérprete, inimitable también, también eternamente joven y eternamente bella. No sé si fué conjuro de brujas, pacto mefistofélico, ó mágico sortilegio, lo que aseguró á Adelina Patti el poder sobrenatural de detener el curso de los años, como Josué el

curso del sol; no sé si hubo, como en los cuentos de Perrault, una hada bondadosa junto á la cuna de la ilustre artista, para concederle, entre otros muchos dones, el de una primavera inacabable; pero sé muy bien que nunca ha habido cantatriz que haya encarnado con mayor perfección, con mayor gracia, con mayor acierto, el tipo de Rosina, mezcla afortunada de candor y de travesura, de coquetería femenina y de gracejo infantil, que brotó, como un rayo de luz risueña, de entre las sombras amenazadoras del carácter irónico de Beaumarchais. Es tan maravilloso el consorcio entre el talento de la artista y el alma, digámoslo así, de Rosina, que parece que separarlos fuera destruir en la una y en el otro el mágico encanto de que disponen. Sabiéndolo, Rossini debe haberse presentado al buen Dios para decirle: —«Señor, he dejado en el mundo un pedazo de mi alma de artista, en una obra de que quizás tengáis conocimiento por las crónicas de teatro: *Il Barbiero di Seviglia.* Existe una mujer, cantatriz admirable, obra maestra de vuestras manos, que da vida extraordinaria, color especial y sorprendentes efectos á la música que he escrito con todo afán y con todo cariño. ¡Conservadla, Señor, para perpetuar en la memoria de un siglo inconstante, la tradición de la buena música, la *vera,* la italiana legítima! ¡Conservadla, no sólo para gloria mía y del arte, sino también para la vuestra!»

Efectivamente: Dios puede estar orgulloso de haber hecho á la Patti. Antes de oirla, me imaginaba, por lo que respecto á ella había leído, que debía ser la perfección misma dentro del arte. Desde anoche, he cambiado la idea primitiva: creo sí, que es la perfección, pero dentro de la naturaleza. No me asombra, ni la agilidad de voz tan prodigiosa, ni la vocalización tan clara, ni la destreza tan admirable de la *diva:* todo eso lo esperaba, porque concebía todo lo que el estudio y la dedicación pueden operar en un organismo privilegiado. Pero que ese organismo fuera como es; que esa garganta poseyera el tesoro de voz que posee, ¿cómo había de figurármelo? ¿cómo había de imaginarme ese timbre purísimo que vibra en las notas de todo el registro como el borde herido de una copa de cristal de Bohemia? ¿cómo había de suponer que Adelina Patti, después de veinte y tantos años de escena, conservaría aún todas las inflexiones, toda la frescura, todo el encanto de la voz juvenil? Mi asombro ha sido tan grande, que al deslizar anoche uno de esos descontentadizos que nunca faltan—y que lo son por el mero gusto de no pensar como todo el mundo,—la severa palabra «*¡Decadencia!*» en mi oído, no pude menos de reirme en sus barbas, diciéndole:—«¡Hombre! ¿Me considera Vd. tonto? ¿Quiere Vd. hacerme creer que cabe nada mejor?»

Lo cierto es que eso de que le digan al que está oyendo á la Patti, que la *diva* ha cantado mejor alguna vez, es cosa que le mortifica, porque es obligarle á torturar la imaginación, buscando en vano un *más allá* que no se divisa. Para mí, la Patti es el ideal, es el *summum*, es algo que compendia todo lo que la crítica más severa exige en un artista lírico. Creo que la Patti es única, y que única será durante mucho tiempo, porque la Madre Naturaleza no está para dar á luz milagros todos los días. Tal vez pasen siglos sin que una garganta humana posea, como la de la Patti, el secreto de la agilidad de los jilgueros, de los ruiseñores y de las alondras. No quiero repetir, al decir esto, el lugar común de que « Adelina Patti canta como un ruiseñor, » porque no quiero ofenderla. Creo en la inteligencia de muchos animales, pero no precisamente en la de los ruiseñores; y me parece que no es propio decir á una gran artista, como si se le hiciera el mayor de los elogios: — « Canta Vd. como un pajarito, por afición instintiva, sin darse cuenta de lo que valen sus trinos, y sin poner en ellos ni siquiera una migajita de inteligencia. » Lectores: si alguien os lo ha dicho, no le creáis. La laringe de Adelina Patti no se dejará vencer ni en una nota, ni en un trino, ni en un arpegio, por la garganta del ave más prodigiosa; pero esa perfección constituye *uno* solo de los

tantos méritos de la artista. ¿Dónde dejáis el arte dramático? ¿Qué decís de la facilidad de expresión? ¿No valen nada, acaso, unos grandes ojos, una boca pequeña y una cabellera negra y abundosa? ¡Quisiera saber cuál es el ave capaz de dar á la cavatina del *Barbero* la intención y el colorido que le da la Patti; quisiera saber qué *cantor alado*—como dicen los poetas cursis,—es capaz de poner en el vals de Ardito, esa media tinta de dulzura y de sentimiento que sabe darle la célebre *diva!*

¡Rabien de celos todos los jilgueros del mundo! ¡Trinen de envidia todos los canarios del universo! ¡Confiese su impotencia, para expresar el sentimiento humano, hasta la alondra aquella que en el jardín de Capuletto, desgarró con su canto trémulo el silencio de una noche poética para arrancar á Romeo, osado y dichoso, á los amantes brazos de Julieta!

¡Qué figura encantadora la de Rosina! ¡qué distinción, qué garbo, qué donaire! La Patti es española, pero merecía ser sevillana, y haber nacido en «la calle de La Sierpe,» allí donde según un célebre escritor, debe situar la imaginación la casa de don Bartolo; «en un delicioso paraje en que recorta la luna grandes manchas de luz y sombra, en que la brisa nocturna parece condensar el perfume de todas las flores y de todos los naranjos de la ciudad, y en

que hallan siempre los guitarristas un peldaño que convida á apoyar en él el pie. «La diva no pronuncia como las andaluzas, ¡pero tiene un *aquél!*... ¡y un *salero!*... ¡y una *sandunga!* ¡Cómo revela que corre por sus venas sangre española, en el modo de terciar la mantilla, de mover la pollera corta, de llevarse las manos á la cadera! Por cierto que si alguna vez he sentido no ser *andalú* (sin z) y no haber sido bautizado con agua del Darro y del Genil, ha sido anoche al oir cantar á la Patti, con acento marcadamente extranjero, unas caleseras de las de *mistó,* porque no siendo *andalú* no he podido legítimamente abandonarme á todo el entusiasmo que correspondía en aquel momento, y gritar con toda el alma:—«¡Huy, salero! ¡Viva esa gracia! ¡Bendita sea la *mare* que supo *jaser* una cosa tan *gachona* y tan de *buten!* ¡Viva toda la sal de María Santísima! ¡Lástima que se haya *quedao* tu gracia mitad inglesa en el acento!»

Después de hablar de la Patti, haré á ustedes gracia de lo que podría decir de casi todos sus compañeros en la función de anoche, pero sería absurdo pasar por alto las hazañas de un cantante como Stagno, el único Almaviva para la única Rosina. Nunca como en este caso se ha podido decir de dos personas: *les deux font la paire.* No concibo, desde antenoche, cómo la Patti puede cantar el *Barbero* sin Stagno, y cómo

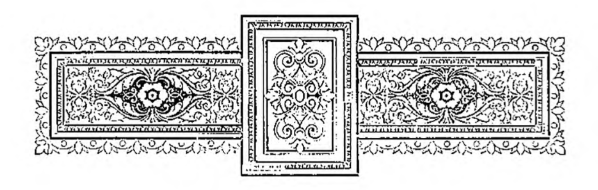
Stagno puede cantar su serenata maravillosa á una Rosina que no sea la Patti. Puede decir el tenor, como Horacio:

...usque ego postera
crescam laude recens...

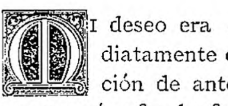
porque de año en año, crece para la gloria de la escena, que ha hecho de él uno de sus niños mimados. No diré lo mismo, por cierto, de los demás artistas que han concurrido á la interpretación de la obra maestra de Rossini. Don Bartolo, Fígaro, don Basilio, personajes importantes en la obra, juzgaron muy conveniente achicarse en lo posible y perderse en la semioscuridad de la insignificancia, para dejar la escena libre á los colosos del arte. Sin embargo, hubo una desgracia que lamentar: la de Cesari, que murió aplastado bajo el peso del aria de la Calumnia.

1888.





LUCÍA DE LAMERMOOR



MI deseo era escribir esta crónica inmediatamente después de concluída la función de antenoche, para verter íntegro en sus párrafos la fragancia de una de las más dulces emociones que he experimentado en mi vida. En verdad os digo, caros lectores míos, que debo á Adelina Patti el goce de un momento delicioso, de uno de esos momentos únicos, en que el corazón y la cabeza parecen embriagarse dulcemente, bebiendo, como dos amantes, en la misma copa de felicidad. Del teatro salí el miércoles con el deseo de huir, de esconderme, de buscar la soledad y el silencio, para gozar en completa libertad del tesoro de sensaciones nuevas que llevaba en el alma y para traducirlas febrilmente al papel que esperaba la confidencia de mis impresiones de cronista. Pero cuando tuve por delante las blancas hojas, cuando tomé la pluma con ansias de desahogarme, me

sentí mareado, con el cerebro lleno de imágenes indecisas, vagas, confusas, que parecían entrechocarse y batir alas en la caja del cerebro como una caterva de pájaros locos en una jaula demasiado chica para encerrarlos. ¡Imposible escribir! Tiré la pluma y me fuí á acostar; pero apenas intenté pegar los ojos, cuando la memoria, fonógrafo maravilloso, me empezó á repetir *pian, pianissimo,* en el oído, los temas principales de *Lucía*, con la mismísima voz de la Patti, que percibida de ese modo á través de las primeras nebulosidades del sueño, suena así como debe sonar un eco perdido de la voz celestial de los ángeles. Quise parar el fonógrafo, pero la máquina estaba descompuesta; no obedeció y siguió cantando arias y cavatinas, hasta que impaciente por no poder dormir, encendí luz, tomé un libro y resignándome á un insomnio de muchas horas, me puse á leer.

¡Oh casualidad de las casualidades! El libro que primero hallé á mano llevaba por título *Les étoiles du chant*, y al abrirlo me encontré con los primeros párrafos de un capítulo sobre Adelina Patti. Leí ansiosamente y con el mayor interés á medida que iba avanzando. ¡Encontraba tantas cosas que á fuerza de raras me parecían originales! De pronto me espantaba ante esta opinión de un crítico: «La Patti no tiene ideal, su emoción es puramente fingida, su

voz no posee el secreto de las lágrimas.» Más adelante me hacía cruces al tropezar con lo siguiente: «Ni la tristeza, ni la melancolía, ni el profundo dolor, y menos aun los sentimientos que viven en el drama convienen al rostro sonriente y maligno, al carácter infantil y petulante de la *diva*. Su boca, plegada amaneradamente, no conoce el sollozo, ni su voz argentina los acentos del alma.» Y más allá, para remachar el clavo, Gustavo Bertrand me preguntaba desde las páginas del libro: «¿Cuándo os ha conmovido la Patti? ¿cuándo os ha puesto en los ojos una sola lágrima?...» ¿cuándo... ésto? ¿cuándo... aquéllo? ¡Y yo, necio de mí, me había abandonado á tan profunda, tan dulce y tan grata emoción, transportándome en alas de la fantasía á los Campos Elíseos del romanticismo, donde, entre las muchas otras creaciones de Walter Scott, flota en la melancólica penumbra, la imagen suave y poética de Lucía, que, como Ofelia, se envenena al poner los labios en la dorada copa del amor, y antes de la muerte física, experimenta la muerte moral de la locura! Si hubiera sabido que los respetables críticos mezclaban á una sus voces para negar á la de la Patti la potencia dramática, me hubiera guardado muy bien de sentir ni el menor asomo de estremecimiento en el tercer acto de *Lucía*. Pero ¡qué le hemos de hacer! El aviso no llegó á

tiempo, y tengo que confesar que me impresioné casi hasta verter lágrimas... *¡Ohimé!*

Pero el libro de que me ocupo tiene ya veinte años de existencia, y se me dirá que en veinte años una artista puede progresar mucho, conquistando cualidades nuevas y perfeccionando los resortes de su voz y los recursos de su talento. Convenido; pero ningún hombre, ninguna mujer, puede fàbricarse un alma nueva después de los veinte y cinco años. Lo que se le negaba á la Patti, cuando recién los tenía, en la época que debió ser de mayor esplendor para su gloria, eran precisamente esas cualidades que no es posible conquistar con estudio ni perseverancia: las del sentimiento, las de la pasión; en una palabra, las del alma. Cuando el corazón humano, en vez de nacer de carne, nace de roca, es en vano llamar á él: ni la vara mágica de Moisés, que abrió las entrañas de la piedra de Horeb para arrancarles el fresco raudal que salvó de la muerte á un pueblo sediento, lograría extraer de sus estériles cavidades, ni una gota única de esa purísima esencia perfumada que se llama ternura. Por eso creo (salvo todos los respetos debidos) que los señores críticos de antaño, cuya opinión acabo de citar, se equivocaron lastimosamente en sus apreciaciones sobre los talentos de la señora Patti. Si la crítica se escribe así, ¿no es natural que tenga sus pode-

rosas razones la célebre diva, para pensar como Schopenhauer, «que es hacer demasiado honor á los hombres el preocuparse poco ó mucho de sus opiniones?»

Me he afirmado en mi admiración por la Patti después de su segunda exhibición, que demuestra que canta con tanto sentimiento las óperas en que los acordes suenan á sollozos, la nota á llanto y la melodía á lamento, como con facilidad portentosa la música en que Rossini derramó la esencia de su espíritu mordaz, irónico y animado. La interpretación de *Lucía* prueba, á mi modo de ver, que la Patti no es sólo una asombrosa máquina de fabricar gorjeos, escalas diatónicas y cromáticas, arpegios de toda especie, *apogiaturas,* notas picadas, y trinos incomparables, por lo límpidos y sonoros, sino que, por el contrario, es consumada actriz, reina y señora de la escena y de sus recursos, maestra en la comedia fina y ligera y profundamente sentimental en las situaciones dramáticas. No me cabe la menor duda de que Lucía estaba verdaderamente loca en la escena del delirio, porque es preciso estar de remate, para amontonar sobre las dificultades de la partitura, otras mayores, para que la voz, lanzada á todo escape, escalas arriba y escalas abajo, se entretenga en dar, al encontrarse con los obstáculos imprevistos para el público, saltos mortales audaces y

arriesgados. Pero el que la Patti, como la famosa Gabrielli del siglo pasado, consiga igualar con sus notas las voces de la flauta, y vencerlas en afinación y en agilidad, no me entusiasma tanto como ver que la actriz, preocupada en salvar los terribles escollos de su aria, tenga todavía fuerzas para dominar los de la situación dramática, una de las más temibles que existen en el repertorio lírico. Colocada entre Scila y Caribdis, entre el canto difícil y la difícil expresión, la Patti triunfa con más esplendor que nunca. Parecerá exageración mía, pero lo diré sin embargo: ni la Duse, ni Sarah Bernhardt me han proporcionado nunca un momento tan bello de emoción, como el que me proporcionó antenoche la Patti, por sus condiciones dramáticas. Se me vino á la memoria, al ver su gesto desordenado, su mirada indecisa, sus labios contraídos, la trágica palidez de su rostro, el caso de una artista inglesa, Miss Vanbruggen, que sufría de enajenación mental, y que una noche, escapando á la vigilancia de sus guardianes, corrió al teatro donde se representaba *Hamlet,* y ante un público absorto, recitó toda la escena de la locura de Ofelia, con la verdad más espantosa. Por otra parte, la Patti posee, para triunfar en la gran aria de *Lucía,* el recurso inapreciable de su voz encantadora, que domina y subyuga al auditorio. Cuando la otra noche

desplegaba todos sus recursos y todas sus bellezas, tenía sobrada razón para preguntar:

. . . Un armonia celeste,
Di, non ascolti? . . .

Después del gran triunfo alcanzado por la *diva*, los detractores de los méritos de la Patti deben estar de duelo. ¡Cómo se ha complacido en desmentirlos la biznieta de la Barili! En cada una de sus notas parecía decir á los que le niegan maestría en el canto:

« Mon père était oiseau, ma mère était oiselle ; »

porque cantaba como un pájaro... pero como un pájaro artista. Los empecinados en que la Patti no es sino una mistificación, se sentirán vencidos, pero no convencidos, porque no se domina nunca al *parti pris*. Es una lástima, pero el mal no tiene remedio, y mejor es consolarse repitiendo una vez más que « sobre gustos no hay nada escrito. » Á este respecto, me decía un señor cuya opinión en música y en materia de arte tiene para mí valor sobrado, al salir juntos antenoche del teatro, y mientras confundíamos en uno, nuestro respectivo entusiasmo por la *diva:*

—Amigo mío: esté usted seguro de que no han de faltar *indios* que juzguen tan sólo me-

diocre lo que á nosotros nos ha parecido sublime en la interpretación del trozo musical, que conservará siempre su popularidad al nombre de Donizetti. Y los llamo *indios,* porque son personas que no se dan ni siquiera cuenta exacta del trabajo que representa en las fábricas de tabacos la confección del cigarro que fuman. ¿Cómo podrían creer, por consiguiente, que son necesarios años y años de estudio, de constante dedicación, de esfuerzos inauditos, para llegar á cantar como lo hace ahora la Patti, aproximándose más que ningún otro artista lírico, á la perfección absoluta?

Stagno ha sido muy aplaudido en el papel de Edgardo. Á mi modo de ver, el tenor ha descollado sobre todo en la personificación del personaje, vehemente, altivo y apasionado. En el recitativo y en el duo del primer acto, cantó á la vez con el brío que exige la situación y con la delicadeza peculiar de su escuela; con esa delicadeza que encantaba á Stendhal y le hacía preferir á las grandes voces de la Academia Real de París, las voces más débiles, pero más ajustadas y hábiles de tenores como Curioni. En el gran final del acto segundo, estuvo verdaderamente terrible — como debió estarlo Duprez, el creador del papel de Edgardo, — especialmente en la frase que retumba como una amenaza de muerte en el oído de la desventurada Lucía:

Tremi... ti confondi! Son tue cifre? Pero donde me pareció Stagno más artista, fué en la escena última, cuando Edgardo se hiere de muerte y, bañado en la propia sangre, entona la canción del cisne moribundo, puesto que es la última y la más bella, al tender su alma desesperada el vuelo hacia la ignota región «de donde jamás se vuelve,» para confundirse en un sublime beso de amor, con el *alma innamorata* de Lucía. Stagno se hizo acreedor á una ovación mayor de la que obtuvo, á pesar de lo que dicen los que disputan sobre si tiene ó no tiene gran talento de artista... Pero veo que caigo de nuevo en la ridiculez de querer chocar con la opinión generalizada, y se me antoja que Boileau mismo, modificando un tanto un verso de sus sátiras, me aconseja al oído:

—Hé! mon Dieu! Craignez tout d'un public en courroux,
Qui peut....
—Quoi?
—Je m'entends....
—Mais encore?
—Taisez vous!

1888.





EL «OTELO» DE VERDI

Pues, señor, vengo del estreno de *Otelo,* y confieso con toda sinceridad que traigo la cabeza como jaula de grillos, y el ánimo lleno de impresiones contradictorias. No sé á punto fijo ni lo que he oído, ni lo que he visto: de tal modo se confunden, al superponerse en el recuerdo, las sensaciones de estas cuatro horas de borrasca que acaba de pasar mi espíritu, náufrago en medio del verdadero océano musical que acaba de crear Verdi. Otros, embarcados en mejores naves que la mía, provistos de mayor lastre de conocimientos y de ciencia, habrán llegado sanos y salvos á la orilla; pero serán pocos. En cuanto á mí, declaro que he perdido la brújula desde el comienzo de la tempestad, es decir, desde los primeros compases de la introducción. No estoy aun suficientemente preparado para resistir á estos verdaderos aguaceros de armonía, acompañados de

granizo de notas, y de huracán nacido en los redondos vientres de cobre de las trompas. ¡Esas trompas! ¡Quién sabe cuántas noches he de verlas aún en mis pesadillas, con sus enormes fauces de monstruo, oscuras y espantables como antros abiertos para dar paso á los rugidos estridentes que me han hecho temblar de pies á cabeza! El mismo Eolo, soplando á dos carrillos, no haría tanto estrépito. ¿Qué extraño que, zarandeado por las olas de esa armonía enfurecida, aturdido por la baraúnda de esos ruidos desencadenados, me haya sentido presa de un mareo atroz? Con la cabeza pesada, los tímpanos doloridos, y los párpados cerrados, me he dejado llevar por la corriente sin darme cuenta exacta de lo que pasaba á mi al rededor, y á través de esa música difícil, intrincada y compleja, pocas veces he vislumbrado el cielo azul de la poesía.

—¿Y el cuarto acto? —me preguntará alguno, en tono de reproche. Es cierto: en el cuarto acto se ve brillar ese cielo azul de la poesía que acabo de mencionar, y hasta el astro rutilante de la inspiración. Verdi parece haber recordado en el final de *Otelo,* como en el de *Aida,* que la melodía, cuando es rica y espontánea, sirve también para algo. Pero no me ha sido posible saborear á mi gusto ese final, anonadado como quedé después del tercer acto, en que la

imaginación, con la desesperación del viajero perdido en la árida llanura del Sahara, busca en vano el oasis en que ha de hallar tranquilidad y reposo. Debo hacer notar que nada me costaría aquí alardear de gran catador de música rara, y exclamar, en el colmo del entusiasmo: «¡Espléndido! ¡sublime! ¡maravilloso!» Nadie pierde con darse aires de sabio y de *dilettanti* aventajado, de esos que, mientras el público se aburre y bosteza soberanamente, hacen como que se deleitan escuchando todo lo más revesado que tiene esa música que se ha dado en llamar del porvenir. Pero he decidido ser sincero, y lo seré, aun á trueque de mi amor propio. Puede que me engañe, pero creo que nunca he de hincar el diente en ciertos trozos de *Otelo*, que se me antojan bollos demasiado duros para la fuerza de mis mandíbulas de apreciador novicio. Y debo declarar con orgullo que en materia de música soy de los pocos que tienen la abnegación de no dormirse nunca en un concierto clásico, y de los que saben hallar el hilo salvador de Ariadna, en medio del intrincado laberinto de una composición moderna, bien sea ella de Wagner, de Listz, ó de Rubinstein. Pero en el tercer acto de *Otelo* me he perdido completamente.—«¡Es natural! ¡Música alemana! ¿Quién entiende eso?»—dirá alguno de esos que miran con espanto toda innovación al método

antiguo, á la buena y honrada manera de hacer melodías que emplearon Paisiello, Cimarosa y Bellini. — « ¿ Música alemana ? — contesto. — ¡ Ya quisieran ! . . . ¡ Música en vascuence ! »

Entiéndase bien que doy cuenta únicamente de mi primera impresión, y que no pretendo formular un juicio, que tendría mucho de insensato. En nuestros tiempos no consiste el mérito de la buena música de teatro en ser tan melódica que se pegue desde luego al oído con almíbar: consiste en expresar con toda la verdad posible las situaciones dramáticas del libreto. Establecido este criterio, se deduce que una ópera que reune ciertas condiciones de arte, no puede ser juzgada en una sola audición. Antes, el juicio sobre una ópera nueva era muy sencillo. Con decir: « música bonita ó fea, » ya estaba todo dicho. ¡ Pero ahora ! ¡ Además de bonita, la música ha de ser — porque la crítica contemporánea lo exige, — correcta, apropiada, *científica !* Yo, que nunca hice una fuga, como muy acertadamente apuntó una vez un apreciable colega en esto de escribir sobre teatros ; que nunca estudié las leyes de la armonía y del contrapunto ; que apenas sé que el pentagrama tiene cinco rayas, y que fuera de las notas naturales existen bemoles y sostenidos, yo no puedo juzgar, en conciencia, del mérito científico de una ópera. Apenas si conozco un poquito de esa sencilla estética,

cuya intuición ha puesto el buen Dios en el corazón de todo el mundo, y que hacía decir al gran Ticiano: «Yo pinto á las mujeres hermosas, porque las hallo hermosas.» Parodiando la frase, pudiera yo decir: «Me gusta la buena música simplemente porque la hallo buena.» Y como ésta, en resumidas cuentas, no es una razón, y como no puedo abonar mis opiniones propias con otras más autorizadas en la materia, me guardo muy bien de avanzar un juicio que sería ridículo, y me limito á poner de manifiesto una impresión puramente personal. Á algunos les parecerá que esa impresión no tiene fundamento: creo, sin embargo, que ha participado de ella la mayoría del público de buena fe. Más desagradable aun que la mía ha sido la de un señor inglés, gran filarmónico, residente en Buenos Aires, á quien hace unos días pregunté: —Señor, ¿ha visto Vd. el *Otelo?* —Sí, señor, —me contestó. —¿Y cuál es su opinión? —Como se trata de una obra en que también tiene su parte Shakespeare, le contestaré con una frase suya: «*¡Much ado about nothing!*»

Pero, imparcialmente, ¡cuánta cosa admirable en ese ruido! ¡Qué tesoros musicales en esa instrumentación complicada, que después de domar las cien voces de la orquesta, las combina en armonías completamente originales! Los acompañamientos son todos sobresalientes, y hay uno

de contrabajos, en el cuarto acto, que es una verdadera joya. Estas bellezas en detalle no las aprecia el público desde el primer momento, y sólo después de mucho oirlas es que se da cuenta de ellas. Sin embargo, esta noche el público ha dado marcadas pruebas de sagacidad. Menotti me decía el otro día, hablándome de su parte: «Estoy enamorado de ella; pero, creo que no va á gustar á los que la oigan por primera vez. Es música de difícil comprensión.» Mientras tanto, el público ha aplaudido estruendosamente el brindis de Yago, y ha exigido el *bis* de su profesión de fe, trozo de primer orden, modelo, á mi modo de ver, de música dramática. También es cierto que Menotti se ha superado esta noche á sí mismo, desplegando más talento que nunca, más recursos y hasta mayores facultades vocales, en el desempeño de su difícil cometido. ¡Rigoletto, Barnava, Amonasro, Nelusko, todos los personajes queridos del artista, no son más que pálidas sombras al lado de está creación de Yago, llena de vigor, palpitante de vida, horripilante de maldad!

Stagno ha tenido momentos muy felices, sobre todo en el dúo del primer acto con Desdémona. Esa melodía tranquila, dulce, soñadora, parece escrita á propósito para que él la traduzca en notas de ternura y amor. Pero tanto en el segundo como en el tercer acto, en que la tem-

pestad de los celos se prepara y estalla con ímpetus de salvaje energía, Stagno no hace el Otelo que soñó Shakespeare. ¿Por qué? Tal vez porque en el carácter del terrible moro predominan sobre los sentimientos del hombre civilizado, los instintos, sin freno ni ley, del bruto. Y Stagno, con su inmenso talento, podrá fingir todo, menos el grosero y ciego arrebato de la fiera: es por demás delicado para ello. Por eso su Otelo no es tal Otelo, sino un don Lope de Almeida, como aquel que puso Calderón en su drama *Á secreto agravio, secreta venganza,* grande y terrible celoso, pero también grande y gentil caballero. En cuanto á la Pantaleoni ha satisfecho todas las esperanzas que en ella puso el público. El papel de Desdémona no es de los más importantes en la galería de las mujeres de Shakespeare; pero Boito le ha dado más colorido, más vigor y más interés. La Pantaleoni ha podido, pues, exhibir esta noche sus inapreciables condiciones de buena intérprete, sobre todo en el cuarto acto de la ópera. Y aquí llegamos por fin á ese famoso cuarto acto, ya popular apenas nacido á la luz. La inspiración, la antigua inspiración de Verdi se levanta, poco á poco, como un sol; sus rayos triunfales dispersan la niebla *científica* en que se escondía. En este acto, la música desempeña el papel de buena hermana: no hace más que

realzar una por una todas las bellezas de la poesía. Y sólo digo realzar, porque es imposible superarlas. Las escenas, más unidas que en el drama, precipitan el desenlace fatal. Parece que el vértigo del abismo atrajera á los personajes, en ese acto terrible en que Shakespeare parece haber vaciado toda la fuerza trágica de su genio. Cuando se dió por vez primera en París el *Otelo* de Ducis, uno de los espectadores, al presenciar la muerte de Desdémona, se levantó de su asiento gritando:—«El que eso ha hecho es un moro: no puede ser francés.» Estamos ya acostumbrados á ver horrores en el teatro (y lo digo sin segunda intención), para impresionarnos como ese buen señor; pero es indudable que las últimas escenas del drama dejan en el ánimo una emoción profunda, que esta noche he sentido agrandada por la melancolía y la poética tristeza de la música, y por el talento extraordinario de los actores. Diría que el final de *Otelo* no puede obtener mejor interpretación musical que la que Verdi le ha dado, si no se me viniera á la memoria el tercer acto del *Otelo* de Rossini, una de las obras maestras de la música dramática de todos los tiempos. Dicen que Verdi se retrajo durante mucho tiempo de escribir su última ópera, por temor de ser acusado de irreverencia hacia Rossini, como éste lo fué á su vez hacia Paisiello, á causa del *Bar-*

bero de Sevilla. Pero el hecho es que al fin se decidió á afrontar el parangón, que no le favorece por cierto. Hoy mismo, un poco antes de entrar al teatro, he oído al piano la *Canzone del Salice* de Rossini: declaro que me ha hecho más impresión que la de Verdi, ejecutada por una artista sobresaliente y una orquesta concienzuda. Cierto es que ese final del *otro Otelo,* ha sido reputado siempre como una cosa incomparablemente bella, hasta tal punto, que un notable crítico se ha atrevido á afirmar que, cantado por buenos artistas, realiza la fórmula de Santo Tomás de Aquino: *essentia beatitudinis in intellectu.*

La señora Pantaleoni ha merecido una justiciera ovación en el famoso *Ave María,* que cantó con una unción y una dulzura conmovedoras. En la escena del asesinato, descolló como siempre, por la inteligencia dramática: su interpretación fué correcta y sabia á la vez. Se abandonó al furor de su verdugo, como debe abandonarse Desdémona: con una humilde resignación mezclada al terror. Haciendo de esposa de Otelo, y en la misma situación, la célebre Malibrán García insertaba una escena muda que no dejaba de impresionar al público. Retorciéndose las manos se arrojaba á abrir una ventana para pedir socorro, pero el terror parecía hacerle un nudo en la garganta y he-

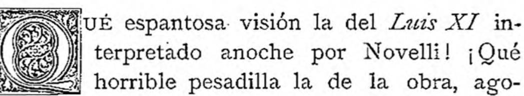
larle la sangre en las venas. Cuentan que esta escena provocaba el mayor entusiasmo entre los espectadores, pero nunca habrá superado al que esta noche saludó con aplausos á la señora Pantaleoni, al final de la ópera, haciéndola salir al escenario, en compañía de Stagno y Menotti, por lo menos ocho veces. Si el público hubiera sido más numeroso, ¡quién sabe si esos aplausos no habrían tomado proporciones de gran ovación!... Á propósito, y para remate de este mal hilvanado artículo, dejaré constatado que el teatro no lucía un lleno, ni mucho menos. ¿Dónde están los *dilettantis?* — pregunto. ¿Dónde está la afición musical? ¿Dónde está la cultura de un público que acude en masa, noche á noche, á colmar de aplausos á cualquier mal *cantero*, que dice Cachupín, de zarzuela bufa, y que merma cuando se trata del estreno de una ópera como el *Otelo*, producción suprema, según algunos, del genio musical más vigoroso del siglo? Alguien me grita: — «¿Y á usted quién le mete en camisa de once varas? ¿No teme usted caer en el ridículo?» Ése que me grita así, pertenece de seguro al público. — Contesto parodiando á Tartufo:

Yo—Eh bien! monsieur, sans doute; mais ma ferveur est belle!
El público—Mais vous me serrez trop!....
Yo— C'est par excès de zèle!

1888.



NOVELLI EN «LUIS XI»



QUÉ espantosa visión la del *Luis XI* interpretado anoche por Novelli! ¡Qué horrible pesadilla la de la obra, agobiada constantemente, en sus últimos cuatro actos, por los siniestros pensamientos y los sombríos terrores del monarca decrépito! Los dramas que el romanticismo engendró en la época de sus primeras locuras, tienen casi todos el mismo defecto de extremar la nota lúgubre con una obstinación que deja al espectador enfermo. La impresión del horror en el público, puede ser origen de grandes efectos; pero olvidan los autores que de ella abusan sin atemperarla ni paliarla prudentemente, que por ser la más profunda, es también la más fatigante y la que deja una huella más dolorosa en el ánimo. En mis sueños de toda esta noche, me ha perseguido el espectro demacrado de Luis XI moribundo: he vuelto á ver sus ojos velados y

falsos, su boca desdentada y torcida, y hasta el *tic* repugnante de las contracciones de su rostro. La fiebre mental no me ha dado punto de reposo, y en sus desagradables alucinaciones, he llegado á creer que los horribles chillidos del rey-espectro, aterrorizado ante la amenaza del puñal de Nemours, conseguirían, al fin, con su extraña pertinacia, traspasarme el tímpano y horadarme el cráneo.

Para mí es un problema la longevidad de ciertos dramas mediocres que se sobreponen á las continuas transformaciones del gusto, y que por sus defectos parecen tener asegurada la vida eterna, cuando por sus cualidades no la alcanzan muchas obras del genio. Y el problema es más intrincado todavía tratándose de *Luis XI*, producto híbrido de una mezcla insensata de clasicismo y romanticismo; es decir, consecuencia peor de dos cosas malas: dramón insoportable, pesado en la acción, pobre en los recursos escénicos, falso en los caracteres de sus personajes. ¿Deberá sus sesenta años de vida á los méritos de estilo, que tanto apasionan y engañan generalmente al público? ¡Ah! no. «El Pegaso de Mr. Delavigne no tiene alas,» ha dicho Teófilo Gautier, y pudo haber agregado que, por lo general, posee un trotecito corto insoportable, digno de una mula de alquiler. Se puede leer cualquiera de las obras

del afamado autor de *Luis XI*, sin temor de tropezar con una frase que sobresalga entre las otras; académico de raza, Mr. Delavigne no cayó nunca en el defecto de ser sublime. Si en el sistema de penas y recompensas póstumas que el catolicismo ha implantado en religión, se toman en cuenta los errores y los méritos literarios, no creo que Mr. Delavigne haya merecido el infierno por sus defectos y menos el paraíso por sus cualidades, pero apostaría cualquier cosa á que, á estas horas, se halla en el limbo de las insignificancias.

Para mí no es el drama lo que sobrevive al derrumbe completo de la escuela á que pertenece, sino el personaje, el carácter, el tipo de Luis XI, que, siendo en sí mismo un problema, conserva y conservará siempre el atractivo de lo que es extraño y anómalo. Por las mismas dificultades que ofrece, los actores se apasionan en el estudio de ese carácter único; cada cual aspira al imposible de revelar el misterio, de dar con la llave exacta del problema, de hacer la luz en el caos. Ellos son los que imponen al público esta pobre tragedia, no porque contenga la intuición genial acerca de un carácter histórico, que brilla en algunas obras de Shakespeare, sino porque al pintar á Luis XI con líneas vagas y pálidos colores, deja entera libertad á las más diversas interpretaciones del per-

sonaje real, pues caben todas ellas en el personaje ficticio del drama. De donde resulta que el gran defecto de la obra es lo que precisamente le asegura la vida, y que Delavigne debe agradecer á Dios el no haber logrado dar un solo rasgo característico á *Luis XI*, que por ser un personaje sin alma, permite á los intérpretes que infiltren en él la que les parece mejor, dentro de los límites marcados por la verosimilitud histórica. No hay actor de talento que deje pasar ocasión semejante de crear, por entero, un carácter; de ser, en cierto modo, el verdadero autor de la obra que representa; y de gozar, como todo padre, con la sola idea de haber engendrado algo propio.

Esta tan larga y penosa digresión era indispensable para demostrar con cuán legítimo derecho se ha apartado Novelli de la interpretación vulgar, que convierte á *Luis XI* en una figura exclusivamente lúgubre y trágica, para hacer su grandiosa creación, propia, única, originalísima. Lo que predomina en Novelli como actor, es un odio instintivo á lo vulgar, á los procedimientos generalizados. Tiene por los imitadores un soberano desprecio; los considera, como Lafontaine, *un bétail servil et sot.* El esfuerzo constante de su talento tiende á la originalidad, persiguiendo el noble afán de no parecerse á nadie. Y forzoso es confesar que en

la personificación de *Luis XI* ha conseguido su propósito como nunca. « No he visto interpretar jamás el drama de Delavigne, » me decía ayer Novelli, « y esto ha facilitado un estudio que es exclusivamente *mío.* » Nadie podrá disputarle ni un solo aplauso de los muchos que recogió anoche, porque nadie antes que él, ha traído á la escena un *Luis XI* tan complejo, tan extraño y tan asombrosamente real. Así, sólo así, debió ser el monarca que se llamó compadre de su barbero y de su verdugo, y puso á la Francia atemorizada en manos de un rapa-barbas y de un corta-cabezas.

La reconstrucción histórica que Novelli ha hecho del carácter de Luis XI, es el triunfo del método inductivo basado sobre concienzudas investigaciones, pero ante todo es un maravilloso estudio naturalista. Es el análisis paciente y laborioso del *documento humano*, á través de los siglos, en las memorias del señor de Comines y en las crónicas de la época; es la crítica erudita de cien opiniones distintas sobre el rey feroz y devoto. El resultado de esa minuciosísima labor es lo que anoche hemos admirado y aplaudido: un Luis XI á la vez débil y enérgico, cobarde y altivo, cruel y cariñoso, devoto y escéptico, lúgubre y bufón. El gran hallazgo de Novelli ha sido dar con la nota cómica en ese triste carácter, y sorprender la parte ridícula de

los terrores de esa momia convulsa aferrada á su último instante de vida con toda la fuerza de su voluntad y de su alma. Ha hecho de Luis XI una personificación mitad trágica y mitad grotesca, y le ha conservado, á pesar de Delavigne —cosa que ningún actor ha hecho antes que él— un resto de aquella grandeza, que forzosamente debió tener quien fué tan celoso de la dignidad de su trono y de la autoridad de su cetro. Esa grandeza que el drama le ha negado, la historia se la concede hoy sin reservas: «Luis XI tuvo los vicios de su fuerza,» dice Henri Martin, y Agustín Thierry: «fué un gran innovador que no tuvo escrúpulos.» En resumen, si con algo debe compararse la gran concepción de Novelli, es con la pintura que de Luis XI ha hecho en *Quintín Durward* ese extraordinario adivinador de la historia que se llama Walter Scott; y creo condensar lo suficiente cuanto dejo escrito, al afirmar que valiéndose de una fórmula muy conocida de Paul de Saint-Victor, Novelli ha mezclado á «Tiberio con Tartufo, al Enfermo imaginario con Pathelin,» obteniendo como resultado la admirable creación que hemos aplaudido anoche.

Lo que más asombra en este nuevo estudio de Novelli, es la complejidad y la perfección de sus detalles. Modificando algo una frase profunda de Goncourt, puede decirse que en la

escena no se hace bien sino « lo que se ha vivido ó sufrido. » ¿Cómo ha hecho Novelli para *vivir* su personaje? ¿Cómo ha conseguido arrancar á la incierta figura histórica, los secretos de la naturaleza íntima del hombre que existió hace cuatro siglos: sus pensamientos, sus inclinaciones, sus vicios, sus arrebatos de cólera, sus alegrías infantiles? ¿Cómo ha reconstituído la expresión del rostro en conjunto, y en detalle la mirada astuta, la sonrisa falsa, y hasta el pliegue enérgico entre las dos cejas? ¿Cómo ha operado, en fin, esa maravillosa resurrección? Son cosas que no sabemos: sólo al genio es dado operar tales milagros. ¡Ah! la cosa no es tan difícil como parece, según sostienen algunos, porque el secreto del actor consiste sencillamente «en meterse el corazón y el cerebro de otro en el cuerpo.» No diría que no, si el alma de un gran actor, como pretendió Diderot, no estuviera formada «sino de ese elemento sutil del cual un filósofo suponía llenos los espacios etéreos, que no es frío ni caliente, ni pesado ni ligero, que no afecta forma determinada, y que siendo susceptible de todas, no tiene ninguna particular;» pero desgraciadamente no es así, y para tomar posesión de la naturaleza ajena es preciso sofocar los ímpetus de la propia. Leyenda parece lo que cuenta la historia de los esfuerzos del actor Fleury para *hacerse* el carácter de

Federico el Grande: adoptó durante meses sus hábitos y costumbres, vistió uniforme, tocó la flauta, dió á su criado y á su gato los nombres del ordenanza y del perro del rey-sargento. Y estas proezas que Fleury hacía en su tiempo, como excepción, las realiza hoy forzosamente todo actor que aspire á descollar entre sus compañeros. El ideal del artista dramático contemporáneo está en apoderarse del detalle exacto, que, muchas veces, á pesar de su aparente insignificancia, revela mejor que nada la secreta clave de una grandeza!

La fauvette à la tête blonde
Dans la goutte d'eau boit un monde,

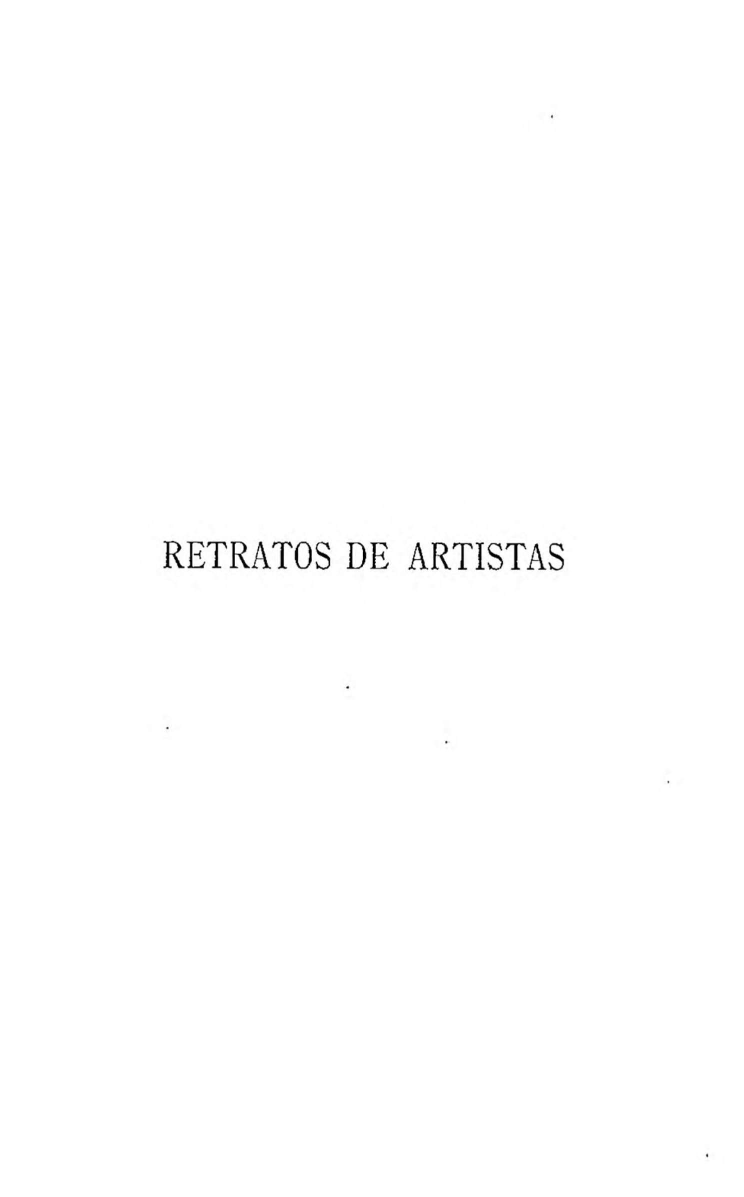
y como la alondra, según el poeta, un público inteligente puede encontrar el océano, la inmensidad, en la humilde gota de agua del detalle, que concluye por horadar la piedra, consiguiendo el éxito, á fuerza de paciencia y perseverancia.

Novelli es un apasionado del detalle, y lo extraordinario de su procedimiento consiste en someter sus arrebatos, sus fogosidades ó sus explosiones de sentimiento á la índole del tipo que representa. Al ver al artista en una escena culminante, nadie podrá adivinar en él el llanto ó la risa propios de Novelli, porque lo que ve el público no es sino el llanto de Conrado ó la risa de Chaponet. Así como una cosa es siem-

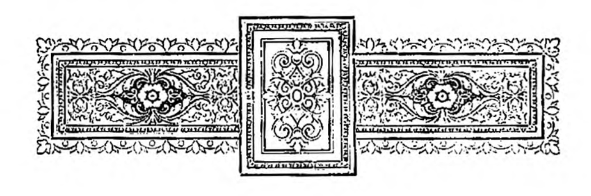
pre del color del « cristal con que se mira, » la pasión ó la bufonería del artista es siempre del color del personaje que representa. El espectador no ve la personalidad de Novelli sino á través de la máscara que se confecciona á sí mismo, y más que lince será quien haya sorprendido su verdadera idiosincrasia en sus distintas personificaciones. Como los dioses indios, Novelli posee el privilegio de las encarnaciones múltiples, completamente distintas las unas de las otras, pero siempre reales, siempre vigorosas, siempre artísticamente bellas. El verdadero arte es esencialmente variado y eternamente nuevo, y quien, como Novelli, posee sus secretos, tiene de antemano asegurados los grandes triunfos. ¡Ah! ¡qué cosa hermosa es un gran talento! ¡Tiene el mismo oculto poder de la madre Naturaleza, para hacerse comprender de las inteligencias y amar de los corazones!

1890.





RETRATOS DE ARTISTAS



SARAH BERNHARDT

I

UCHO se ha dicho sobre la gran actriz contemporánea, y mucho se dirá todavía, mientras que los años la permitan conservar el cetro de la escena y ocupar la atención de la crítica y del público. Nuestro siglo, que ha alcanzado las postrimerías de Talma, que ha admirado el talento inmenso de la Rachel, que ha vitoreado á Federico Lemaître, consagra hoy con igual entusiasmo la celebridad de Sarah Bernhardt, cuyo nombre no se cansan de repetir las cien doradas trompas de la fama.

Es fenómeno constante en las transformaciones de la literatura teatral, el que cada sistema, cada escuela dramática de importancia tenga siempre su gran intérprete, su paladín, su pontífice en la escena. El clasicismo de Corneille y de Racine tuvo á Lekain, á Talma y á la Rachel;

Shakespeare tuvo á Garrick; Víctor Hugo á Federico Lemaître. En la hora presente, una nueva escuela literaria ocupa la escena dramática, y tanto Athalía, como Doña Sol, tanto Fedra como Marión Delorme, dejan el paso libre á Margarita Gautier, á Madame d'Ange, á Frou-Frou, y á Blanca de Chelles.

Esa nueva escuela, que no es ni clásica, ni romántica, ni naturalista, y en la cual la verdad se mezcla con la convención, las audacias con los temores, la profunda intención filosófica con la banalidad pasajera, tiene también su gran intérprete, su artista predilecta, creada expresamente para crear á su vez en la escena todos esos caracteres extraños que imaginó la poderosa fantasía de Sardou ó de Dumas.

Esa intérprete es Sarah Bernhardt, de quien, ante todo, es preciso decir que al nacer recibió de la naturaleza dones de inapreciable valor para el arte á que más tarde había de consagrar sus afanes. No es, de seguro, el menos importante, esa voz hermosa, sonoramente timbrada, que tiene las inflexiones todas de la pasión, y que recorre con extraña facilidad la escala del sentimiento, expresando desde el más profundo dolor hasta la más loca alegría. ¿Quién resiste al cántico suave de una voz que arrulla como la tórtola enamorada, que trina como la alondra en el jardín de Julieta, y que hace soñar, no con los himnos de los ángeles, sino con las frases de

amor que las delicadas heroínas de Shakespeare confían tímidamente á las auras en la soledad de los bosques? ¿Quién no se aflige cuando esa voz implora con acentos desgarradores; quién no se espanta cuando, por el contrario, se enfurece y repite el grito de Medea enceguecida por el deseo de venganza, ó el lamento de Fedra, atormentada por un amor criminal y profundo? ¿Quién no se ablanda, si hasta la cólera de los dioses cede, según Ovidio, á los acentos de una voz suplicante?

Según cuenta Sarcey, Auber admitió á Sarah en el Conservatorio con solo oir su voz recitando los versos de la fábula de Lafontaine, que comienza: *Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre.* Con el estudio, con el trabajo constante, con el esfuerzo continuo, esa voz se ha perfeccionado, y si algo hay en la actriz de notable y de sorprendente, es la dicción clara y precisa, que no deja perder una palabra, ni un acorde, y que transforma la frase en una música encantadora. El primer éxito de la eximia artista fué conquistado con la voz: el público parisiense desbordó de entusiasmo cuando por vez primera oyó á Sarah los versos admirables de *Le passant,* y se deleitó en la melodía de los alejandrinos de Coppée, recitados por esa otra melodía que es «como el sonido de las arpas eólicas, colgadas de los viejos árboles del bosque.»

En el drama moderno, casi siempre escrito en prosa, Sarah Bernhardt habla por lo general con naturalidad sorprendente, y expresa en el acento, en la entonación, todos los estados del ánimo. Pero á veces, arrastrada por la dulzura de su propia voz, la actriz envuelve la frase en una especie de cántico, de dulce melopea, que halaga y adormece el oído, pero que está muy lejos de ser natural y verdadera. Esto, que es un grave defecto en las obras de Feuillet ó de Sardou, se convierte en una ventaja en la tragedia ó en los dramas en verso, porque derrama algo así como un tinte de dulzura y de poesía en cada palabra, y da un encanto original y extraño á cada frase. Nadie, como Sarah Bernhardt, dará vigor y colorido á los versos de Racine; nadie como ella dará entonación y valor á los que Theuriet ha puesto en boca de Teresa en *Jeanne Marie*. Como dice Blaze de Bury, sólo se puede hacer á la actriz un reproche, y es que con su arte y con su voz acaba por dar á los versos peores el color de la belleza y de la poesía.

II

La Naturaleza ha favorecido también á Sarah con un cuerpo á la vez lleno de majestad y de gracia, que tiene tan pronto la corrección de

líneas de la estatua, como las posturas nerviosas de una pantera en acecho, y que puede ser también el de Ofelia, de Jessica y de Viola, como el de Fedra, de Macbeth y de Postumia. Las líneas delicadas de ese cuerpo de adolescente le permiten transformarse en el poeta de *Le passant;* en la niña caprichosa de *Frou-Frou;* en la enfermiza y débil Margarita; pero una vez cubiertas las delicadas formas con el manto de reina ó con el *péplum* de pliegues anchos, el cuerpo se engrandece y toma proporciones majestuosas. Sarah tiene sobre la Rachel la ventaja de poder abandonar las actitudes y la corrección de la estatua, para transformarse en la mujer de fuego, llena de movimientos y de transportes: sabe dejar de ser mármol para ser la carne sacudida por todos los ímpetus y los arrebatos de la sangre.

Sarah persigue constantemente el efecto, y su mímica lo demuestra de sobra. Exagera un poco los ademanes, abusa de ciertas posturas extrañas é inexplicables y sale muy á menudo de la naturalidad de la acción, por deslumbrar al público con eso que los franceses llaman la *pose*. Por lo general, sin embargo, la mímica de la actriz ha sido estudiada sobre el natural. Sarah pertenece á la escuela de Talma, en cuanto hace un estudio especial del detalle. Excusado por inútil es decir, que en el drama moderno rompe por completo

con las reglas clásicas de la mímica, y que no respeta los principios tradicionales de la actitud en la escena, sino en aquellas tragedias en que son indispensables. Barón decía que «los brazos no deben alzarse jamás por encima de la cabeza, pero que si la pasión los levanta, estarán bien, porque la pasión sabe más que todas las reglas.» Sarah Bernhardt, en el drama moderno, se abandona por completo á su inspiración, y de sus gestos nerviosos, atrevidos, violentos, se puede decir con Charles Blanc, que preceden á la palabra como el relámpago al rayo.

Es tal el colorido de la mímica de Sarah, y ésta ha hecho tal estudio del detalle, que un carácter interpretado por la gran actriz, cobra las tintas y las apariencias de la realidad, aunque peque á veces de inverosímil. Margarita Gautier, tal como la presenta Sarah, es una creación, como *Frou-Frou*, y *Adriana*, y *Teodora*. Maravilla la facilidad con que la intérprete roba sus secretos á la humana Naturaleza, para trasladarlos á la escena y exhibirlos á la vista de un público asombrado. Tan á lo vivo pinta las pasiones, con tanta fidelidad traduce los sentimientos, que hasta las obras malas, representadas por ella, cobran un valor que no tienen; y como dice Sarcey, Sarah Bernhardt trabaja á veces tan bien, que logra sacar á flote ciertos dramas que merecerían una

muerte justiciera. En eso de prestar vida propia á lo que carece de ella, recuerda la actriz á aquella hada simpática que, según Paul de Saint-Victor, al entrar en los viejos salones de un castillo arruinado, y al tocar los borrados tapices con su varilla mágica, hacía que en ellos brotaran de nuevo las hojas de los árboles, que el cielo sonriera con su azul transparencia, que la tierra se cubriera con las flores más hermosas, que los zagales y las zagalas despertaran de su sueño de siglos, que la savia circulara en los nudosos troncos, y finalmente, que en los pálidos colores y borrados contornos, reviviera la Naturaleza, más hermosa que nunca, iluminada por la fecunda luz de la poesía!

III

Sobre el talento de la gran artista no puede haber dos opiniones. Sarah Bernhardt tendrá sin duda alguna sus defectos, pero sería locura negarle brillantísimas cualidades. Nadie como ella sabe interpretar en la escena las grandes pasiones que agitan al corazón humano, porque nadie como ella «ha llegado á las cimas y ha bajado á los abismos, ha vislumbrado el ideal y ha chocado contra la realidad.» Sarah no ha sido

tan sólo una mujer, sino toda mujer: ha sido reina y esclava, culpable é inocente, desdeñosa y amante, terrible y seductora. Ella sola puede encarnar á todas las heroínas de Esquilo, Shakespeare y Hugo. Ha comprendido los ardores de Fedra, llorando con lágrimas de fuego los desdenes del insensible Hipólito y las torturas de un amor culpable; ha sentido los remordimientos de Macbeth al pronunciar la dolorosa frase del desaliento: «Me siento con el corazón enfermo; empiezo á estar cansada del sol; quisiera que el mundo se aniquilara.» Ha sido doña Sol con su intenso y purísimo amor, con sus altiveces y orgullos de soberana, con aquella dignidad romántica que da por respuesta á la declaración y á las proposiciones de Carlos V, la célebre: «Soy

Para esposa vuestra, poco;
Para dama vuestra, mucho!»

Para Sarah Bernhardt no existe recurso de su arte que pueda serle desconocido. Para interpretar un carácter, hace previamente un estudio exacto, minucioso, que se podría comparar al del anatómico en el cadáver que diseca. La artista busca, observa, sondea en el corazón de los hombres, toca sus fibras más escondidas, para dar con el gran secreto del dolor, el gran misterio de las pasiones. ¡Cuántas lágrimas no habrá

sorprendido, cuántos sufrimientos no habrá adivinado para poder llorar y sufrir como llora y sufre en la escena! Á su observación fina y penetrante como un bisturí, no ha escapado ni el secreto de la agonía, ese momento terrible en que se confunden la vida y la muerte; ¡momento vago, indeciso como el crepúsculo fugitivo, en que los fulgores del día y las sombras misteriosas de la noche se confunden en un último y dulcísimo abrazo!

Sarah Bernhardt ha hecho más psicología que muchas docenas reunidas de filósofos. Con la observación y con el estudio convierte cada uno de los caracteres que aborda en una verdadera creación escénica. Sin haber nacido princesa, y menos princesa de Corneille y de Racine, sabe cómo sienten y cómo piensan Ximena ó Atalía; sin haber nacido aldeana sabe cómo sienten y cómo piensan las mujeres de la aldea. Sarah Bernhardt lo conoce y comprende todo, y ya interpreta uno de esos dramas modernos, ligeros, pintados y barnizados como un juguete de pacotilla, ya penetra denodada en esas tragedias terribles que infunden, como las negras selvas de Germania, el *tenebroso terror* de que habla Tácito, y en las cuales parecen resonar los aullidos de las Euménides de Esquilo, confundidos con el canto fúnebre y monótono de las brujas de Shakespeare.

IV

No ha faltado quien, admirando siempre el talento y el arte consumado de Sarah Bernhardt, la haya tachado de falta de sensibilidad en la escena, y con tal motivo un distinguido crítico de la otra orilla, Paul Groussac, ha salido á la defensa de la actriz, demostrando con Diderot bajo el brazo, que «esa falta absoluta de sensibilidad es la ventaja de los grandes artistas,» y que, por consiguiente, lo que se nota en Sarah como un defecto, no sería, en todo caso, sino un mérito, y de los más recomendables. Para mí, Groussac incurre en error, compartido en muy buena compañía, puesto que del mismo han participado Voltaire, Quinault, Lekain y muchos otros que han tratado de la interpretación dramática, partiendo de la base de que eternamente quedaría concretada á la tragedia clásica. Pero siendo hoy la consigna en el teatro la palabra *Verdad*, no se comprende el empecinamiento de personas que sostienen aún que la sensibilidad es un defecto, cuando es precisamente el medio de acercarse á la realidad apetecida. Si sostuviera la rancia doctrina uno de esos críticos envejecidos, rehacios á todo adelanto y á todo progreso, y que tienen aun un pie en el

siglo pasado, me explicaría tal aberración; pero nunca en un literato á la moderna, en un crítico que vive con su siglo, que comprende los ideales y los horizontes del presente; en un hombre, en fin, que podría decir con el solitario de Ferney:

Ce temps profane est tout fait pour mes mœurs !

Todos los argumentos que se hacen contra la sensibilidad en la escena, tienen por base el respeto á las antiguas reglas de la declamación y de la mímica. Talma decía que nunca trabajaba mejor que cuando no estaba emocionado; pero era porque no era posible interpretar los personajes de su repertorio con el corazón, sino con el pensamiento, y porque en resumidas cuentas, hacer el Aquiles de Racine no es lo mismo que interpretar el Armando Duval de Dumas. Diderot predicaba contra la sensibilidad del actor, fundándose ante todo en que siempre es forzosamente inferior á los personajes que encarna, y en que, por ejemplo, las emociones verdaderas de una actriz no son nunca las emociones que agitaron á Cleopatra, á Merope y á Agripina. Según esa teoría, el actor insensible que estudia friamente sus personajes, se forma de ellos un ideal elevado, al que trata de aproximarse, perfeccionándose gradualmente; mientras que el actor que interpreta con el corazón, siempre se

muestra pequeño, por exhibirse tal como él es, y no tal como deben ser los héroes de la tragedia. «¿Creéis, por ventura — pregunta Diderot,— que las escenas de Corneille, de Racine, de Voltaire y hasta de Shakespeare puedan decirse con la voz de las conversaciones familiares, con el tono que empleáis en vuestras casas?»

Á todo esto se puede contestar que el teatro contemporáneo, si no es enteramente naturalista, al menos tiende á serlo, y que tanto Dumas hijo, como Sardou, como Augier, como Feuillet, son, según la frase de Zola, los trabajadores constantes que, incapaces de efectuar de una vez la revolución en el drama, la llevan adelante poco á poco, y golpe á golpe. En la escena moderna, los héroes de fantasmagoría han cedido el puesto á los hombres de carne y hueso, y los caracteres no son, como creía Diderot, «nobles fantasmas» que el actor se imagina, sino copia exacta de los que á cada paso se encuentran en la vida. El teatro es hoy una cámara oscura, en cuyo fondo se retratan todas las escenas de la gran comedia humana, y lo que al teatro se le exige, sobre todo, es que sea fiel, lo más fiel posible en sus reproducciones. ¿Qué importa, pues, que el actor moderno se deje vencer por la emoción aunque se le quiebre la voz, aunque sus palabras se ahoguen en sollozos, aunque lágrimas verdaderas le inunden las mejillas, si todo

ello contribuye á que la escena sea más natural y á que impresione, por consiguiente, de una manera más honda á los espectadores?

Resulta, por lo tanto, que si bien el actor del pasado siglo debía renunciar á la pretensión de traducir la pasión de los semidioses del teatro por medio de su propia pasión, el actor moderno, por el contrario, está obligado á hacer sus creaciones con huesos de sus huesos y sangre de su sangre. Los griegos, maestros en todo, tuvieron la intuición de la verdad en la representación, y el mismo Diderot cita el caso de un actor, llamado Paulo, que en vez de presentarse en la escena con la urna de las cenizas de Orestes, se presentó abrazando la que contenía los restos de su propio hijo, vertiendo un llanto tan sincero y copioso, que logró conmover profundamente á un auditorio de miles y miles de personas. Æsopus, otro actor citado por Plutarco, se impresionó tanto haciendo de Atreo, se sintió poseído de ímpetus tales de venganza contra Thyestes, que necesitando desahogar su cólera, se abalanzó sobre un esclavo, y haciéndose la ilusión de que era su enemigo, lo mató con el cetro que empuñaba. Dejando á un lado la equivocación digna de un rapto de Don Quijote, ¡júzguese por ese ejemplo con qué pasión, con qué entusiasmo, con qué verdad trabajarían los actores griegos!

¡Qué equivocados están los que reprochan á Sarah Bernhardt una insensibilidad que no tiene! Es una actriz que impresiona, que trabaja con fuego y con todos los ímpetus del sentimiento. La prueba de ello está en la desigualdad de su juego escénico; desigualdad que se observa, no sólo noche á noche, sino también en el transcurso de una misma representación. Puede la actriz admirar en las escenas en que exhibe tan sólo su arte extraordinario: nunca llega á producir el efecto que alcanza con una frase dicha con verdadera pasión, con verdadera sensibilidad. Sarah no puede descender de cierto nivel, aunque trabaje sin empeño, porque de cada carácter que interpreta, á fuerza de constancia y trabajo, se ha hecho una especie de riel por el cual se desliza, insensiblemente, como las aguas por el cauce á que están acostumbradas. Pero ¡cómo se levanta, cuán otra aparece, si á la ciencia suya consumada, mezcla un poco de sentimiento propio, un poco del ardor de su sangre! Entonces la actriz notable se convierte en la actriz única, y los que la hayan oído en el último acto de *Adriana* y de la *Dama de las Camelias,* en *Fedra* y en *Jeanne Marie,* sabrán que Sarah Bernhardt no tiene sólo un cerebro privilegiado, sino que posee un corazón en que arden las lavas de las pasiones, y que la actriz podría decir como el *Lorenzaccio* de de Musset:

«¡Si es cierto que los hombres son restos de una inmensa hoguera, es seguro que el ser desconocido que me dió la vida dejó caer un tizón, en lugar de una chispa, en mi cuerpo débil y vacilante!»

1886.





RONCORONI

Es alto, simpático, elegante. Posee las condiciones más envidiables en el actor cómico de la moderna escuela: la gracia sin exageración que nace espontáneamente á raudales, y esa finura, esa delicadeza, esa distinción en la manera de ser, que ha reemplazado, en el teatro contemporáneo, á las contorsiones grotescas de Pantalón y de Casandro, y á las ridículas momerías de los payasos de feria. En el teatro, desde los tiempos más remotos, los actores han tenido á su disposición dos máscaras. Roncoroni ha dejado la imponente, la terrible, con el gesto de Orestes y la espantable expresión de Medea enfurecida, por la plácida, sonriente, de apariencia bonachona y mirada cargada de maliciosa intención. Ha dejado la máscara de Sófocles y Esquilo por la de Aristófanes y Terencio, y maneja tan bien esta última, posee tan bien el arte de provocar con ella la

risa y la alegría, que más de una vez le habrán envidiado su preciosa facultad, tanto Momo, el dios de las carcajadas, como Baco, que coronado de pámpanos y de racimos, enciende en el cerebro de los hombres la chispa del gozo, con su ardiente licor destilado en los más ocultos alambiques de la Naturaleza.

No se crea, por las referencias que acabo de hacer, que Roncoroni es un cómico del antiguo teatro y de la vieja escuela, cortado como para los personajes de la comedia clásica. Roncoroni no puede caracterizar el esclavo borracho, el joven disoluto, el padre cínico, y el proxeneta audaz de Plauto y de Terencio, puesto que sus facultades de artista no se amoldan á esos papeles groseros, platos fuertes y pesados que condimentaba la culinaria antigua, con puñados de sal gruesa y de rabiosa pimienta. Al contrario: Roncoroni es el tipo perfecto del gracioso contemporáneo, llamado con toda propiedad *brillante* en los teatros italianos, y nacido para pintar todos esos tipos ligeros y divertidos de que está plagado el repertorio moderno, y que parecen escapados al lápiz caricaturista de Gavarni ó de Cham. Nadie se pone el frac como Roncoroni para caracterizar al *dandy* sietemesino ó al pisaverde enamorado; nadie tiene para ello más soltura y elegancia en los ademanes, más graciosas y delicadas sonrisas en los labios, ni

notas más atipladas en la garganta. Las dos ó tres piezas cortas en que se ha exhibido Roncoroni, han bastado para acreditarle actor de talento verdadero, destinado á obtener triunfos facilísimos, ayudado por su silueta cómica, su mirada llena de intención y su sonrisa preñada de picardía.

Roncoroni es un artista de *esprit*, que sabe el partido que se puede sacar de la frase más insignificante, con tal de que sea bien dicha. No se le escapa el detalle más nimio, y en lo que sobre todo descuella, es en las finuras, en las delicadezas, en esas malicias veladas que no hay que destapar del todo, en esos sobrentendidos que concluyen en una expresiva guiñada de ojos, en esas ironías casi imperceptibles, que sólo el talento puede poner de relieve, y, en fin, en esas frases atrevidas, sobre las cuales hay que pasar como sobre ascuas. Roncoroni es además un artista concienzudo, que ha estudiado la naturaleza humana como pocos. Hay quienes suponen que el actor cómico no tiene que vencer dificultades y escollos como el trágico, y que el secreto de sus éxitos está en la gracia natural y en la inspiración del momento; pero los que así piensan se engañan lastimosamente. El actor cómico, para ser bueno, tiene que ser por fuerza estudioso y paciente. No es necesario que profundice como Talma, quien tardaba meses

para aprender un papel á la perfección, ó como aquel Fleury, que para hacer de Federico II, llevó durante tres meses la misma vida del glorioso monarca, pero sí es indispensable que posea una percepción maravillosa, pronta como el relámpago para describir la caricatura, el detalle grotesco y el lado ridículo de una persona. Roncoroni tiene esa percepción, y por eso se sabe de memoria cómo sonríe el imbécil, cómo camina el infatuado, cómo pone las manos en los bolsillos el que nada tiene que hacer, cómo se espanta el miedoso, cómo se duerme el borracho, y cómo estornuda *á la moda,* el pisaverde con pretensiones. Se dirá que esta observación se limita á la superficie, por decirlo así, de la humana personalidad, y que no llega á escudriñar los misterios de su fondo. ¿Pero tiene aquélla por eso menos méritos? ¿No es tan digna de estudio la corteza del árbol con sus grietas, sus manchas, y sus infinitas irregularidades, como la médula escondida, y la savia que corre por las ocultas fibras, desde la raíz á las más altas hojas?

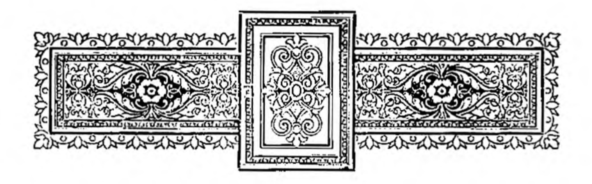
Roncoroni no se ha exhibido todavía en su repertorio verdadero, que es el de la alta comedia de costumbres. Lo hemos visto casi siempre en farsas indignas de un artista de sus condiciones, y que le han obligado á caer, de vez en cuando, en lo ridículo y grotesco. Pero todo se

le puede perdonar á ese bravo Roncoroni, que tiene la llave mágica que abre, de par en par, las puertas del palacio encantado en que habitan las Risas y el Contento, y que deleitando enseña y castiga con su juego escénico, como Juvenal con sus sátiras y Beaumarchais con sus ironías. Si alguna vez se ha podido aplicar con justicia el clásico *Castigat ridendo mores,* es al hablar de un actor excelente, que sabe satirizar con talento y ridiculizar con delicadeza, y que tiene el arte de hacerse aplaudir más, en el momento mismo en que con mayor dureza y encarnizamiento fustiga los defectos de su prójimo. Pero no creo que Roncoroni se preocupe ni poco ni mucho del papel importante que desempeña como moralizador social; ni que tenga mucha fe en los resultados de la propaganda que desde la escena hace el artista cómico. Conoce de seguro la anécdota de Marmontel, quien cuenta que existía en su tiempo un actor notabilísimo que se había propuesto ridiculizar á los petimetres de la época, exhibiéndolos con todos sus amaneramientos y extravagancias. ¿Qué sacó de su empeño? Que se llenara el teatro de necios aspirantes á poseer las condiciones del tipo ridiculizado, y que estudiaban en el actor la manera de parecerse á aquél en todos los detalles. Y aunque no conozca la anécdota, no será extraño que Roncoroni tenga

poca confianza en los resultados de la cruzada moralizadora, y que al considerar los defectos de los hombres sólo trate de aprovecharse de ellos para hacernos reir. Encogiéndose desdeñosamente de hombros, de seguro dice, como los fisiócratas: *¡laissez faire, laissez passer!*

1887.





DALMIRO COSTA



I alguna vez he podido felicitarme de no conocer suficientemente la tecnología musical, ha sido al tomar la pluma para escribir sobre Dalmiro Costa. Esto, que á primera vista parece una gran paradoja, tiene sin embargo su satisfactoria explicación. Nuestro músico es, en su arte, lo que ayer se llamaba sencillamente un original, y lo que hoy, con más pedantería, se denomina científicamente un *desequilibrado*. En ese reino tan pacífico de la música, que ve casi siempre acatadas sin protesta las leyes que fijaron los clásicos, es, en su esfera, un turbulento como Berlioz y un revolucionario como Wagner. Tiene la rara fortuna de ser una individualidad independiente: no somete sus composiciones sino al propio criterio; aunque no lo diga, se ríe de las reglas cuando no están de acuerdo con su música, y no reconoce otro yugo que el de su originalísima inspiración, ni

más ley que la de sus caprichos. Esto, que para mí es una cualidad, es tal vez un pecado para el músico sabio, para el crítico que tiene en la punta de los dedos las leyes todas de la armonía y de la composición, para el *virtuoso* que no concibe la frase melódica fuera de la tradición clásica de Mozart ó de Paisiello. Si ellos juzgaran, la música de Dalmiro sería condenada por las cualidades mismas que constituyen su belleza sorprendente, porque las rebeliones del genio, apreciadas conforme al criterio mezquino de las reglas, quedarían tal vez reducidas para los doctos á la triste condición de barbarismos musicales. ¿No es preferible ser lego, con tal de no caer en semejante absurdo? Condenar las composiciones admirables de Dalmiro á causa de los errores de factura que puedan contener, ¿no es casi tan ridículo como argumentar contra una obra maestra literaria, tomando por base el *lapsus calami* ortográfico que por casualidad se encuentra en el manuscrito?

Por otra parte, no es con arreglo á los principios musicales que debe hacerse el proceso crítico de Dalmiro Costa. Si es, como dicen, un rebelde alzado contra la tradición aceptada, el hecho mismo de su rebeldía lo coloca fuera de la ley común. Quien lo juzgue, debe hacerlo conforme á un criterio especialísimo, que sólo puede tener por razonable base la doble origina-

lidad de la vida y de la obra de nuestro compositor. ¿Cómo aplicar el cartabón con que medimos diariamente á los compositores de pacotilla — que la vorágine de la moda suele sacar por un solo instante á la superficie, — para valorar la talla de un talento extraordinario, que tuvo desde la infancia una de esas milagrosas revelaciones de que se vale á veces la Naturaleza para anunciar de antemano la ruta que han de seguir sus hijos predilectos? Ciertos actos inconscientes de la primera edad del hombre, pueden indicar, con rara elocuencia, tanto la índole de su futura personalidad, como el carácter de sus ocultos destinos. Apenas Baco aprendió á caminar, cuando, según la mitología, buscaba ya los dulces racimos silvestres, con cuyo jugo se embadurnaba todo, después de saciarse; Aníbal, robado de su cuna por un águila que le arrebató en los aires, supo morder con terrible furia el pescuezo de su enemigo, hasta que llegó á dominarlo quitándole la vida; y el niño Aquiles, en el regazo de su nodriza, ya batía palmas en señal de contento á la vista de una espada. Todas estas leyendas serán tal vez más poéticas, pero no más elocuentes que una anécdota recogida por el ilustre Alberdi, referente á un niño de dos años de edad á quien su madre asombrada encontró un día gravemente sentado al piano, tomando posesión del instrumento con

sus débiles manos, y arrancando al teclado acordes tan armónicos como perfectos. Ese niño prodigio era Dalmiro Costa, ante cuya extraña precocidad musical palidece cuanto de extraordinario se cuenta respecto á la juventud del divino Mozart.

Ha pasado más de medio siglo desde que tuvo lugar el milagro relatado por Alberdi, y que significaba toda una predestinación para quien luego ha sido el gran compositor, único en su originalidad, á quien no se le ha negado jamás en el Río de la Plata ni la admiración ni el aplauso. Las facultades de Dalmiro crecieron y se desarrollaron en medio de una independencia casi salvaje: felizmente para él, no tuvo maestros que pusieran freno á su inspiración, ni reatos á sus grandes osadías. Su genio puede compararse á una de esas plantas selváticas de los trópicos, que extienden sus ramas en la dirección que más les place, sin que la mano del arboricultor venga á podarlas cuando se ostentan más frondosas, ni á adulterar su poderosa savia con ajenos injertos. Esa planta libre no es tal vez tan pulcra como las que se cuidan con todo esmero en los invernáculos; no tiene el tronco uniformemente recto, ni las hojas limpias, ni la copa redondeada; pero, en cambio, posee penetrante aroma en sus vívidas flores y delicioso sabor en sus frutos agridulces. La ins-

piración de Dalmiro será tal vez incorrecta, pero tiene su aroma especial (si me es permitida la metáfora) en el sentimiento poético, y su sabor de originalidad, entre dulce y amargo, en la eterna melancolía de que está impregnada.

No hay música que contenga estas dos cualidades en mayor grado que la de Dalmiro, y ése es precisamente el secreto de su éxito extraordinario. Habrá quien discuta la corrección de *Nubes que pasan;* pero, de seguro, no hay quien ponga en duda su belleza. En la obra más desaliñada de nuestro compositor hay siempre una melodía que encanta, que fascina, que subyuga; no hay temperamento humano, por linfático que sea, que no se impresione, se estremezca y vibre cuando Dalmiro recorre el teclado como un poseído, y parece infundir al instrumento, no sólo su potente nerviosidad, sino hasta el hálito mismo de su inspiración y los arrebatos de su alma de artista. La aspiración de Schumann:—«¡Melodías! ¡Melodías bien francas y bien nuevas!»—se ve realizada por completo en la música de Dalmiro; pues sus frases geniales asombran por la novedad y encantan por su espontánea delicadeza. Al oirlas, se puede afirmar con Víctor Hugo, «que el sabio pregunta: ¿cómo? y el pensador: ¿por qué?» Si es cierto, como lo sostiene la estética contemporánea, que la obra hermosa es aquella

que produce una emoción intelectual profunda y compleja, no existe nada más artístico que las obras de Dalmiro, aunque rabien todos los preceptistas habidos y por haber. La misión de la melodía es impresionar el alma deleitando el oído: la de Dalmiro llena, como ninguna, esas dos condiciones. — « Tiene defectos, » — exclaman los intransigentes. — « ¿ Dónde están? » — pregunto yo. El arte ha roto, en todas sus manifestaciones, el molde de las antiguas reglas: en música son admitidas hasta las disonancias; es decir, la negación misma de la armonía, como en literatura se aceptan las malas palabras, cuando son necesarias para producir un efecto. La frase se ha desligado por completo del compás, y ya no hay para ella ni giros forzosos ni ritmos obligatorios. De un siglo á esta parte, la música ha sufrido la misma evolución que la literatura, dejando gradualmente de ser un arte aristocrático (Berlioz participó de este error), para convertirse en una fuerza esencialmente democrática. Ayer sólo los *virtuosos* comprendían á Bach, como los pedantes á La Harpe, porque la música y la literatura tenían por única misión deleitar á ciertas inteligencias preparadas, mientras que hoy hablan á todos los corazones por medio de los sentimientos que provocan. La melodía, como el verso, no tiene ya un interés restringido: tiene *un interés humano* ge-

neral, absoluto, desde que trata, no sólo de agradar, sino también de conmover. Por eso pregunto: en la música que hace una y otra cosa ¿puede haber errores? ¿Puede haber faltas en las composiciones de Dalmiro, tan *emocionales* y por lo mismo tan humanas? ¿No realizan por completo el ideal del arte: hablar al alma?

Si la música fuera, como decía Mme. de Staël, una simple « arquitectura de sonidos, » comprendería los errores de construcción, traducidos en falta de solidez y de belleza en la frase. Pero sostener que el arte divino nace de la metódica y ordenada disposición de las notas en el pentagrama, me parece algo tan absurdo, como la teoría de Apuleyo en su « Tratado sobre la Filosofía de Platón, » que atribuye el origen de la tierra á la combinación de triángulos rectángulos, y el del aire y el fuego á la de triángulos escalenos. ¡Por Dios! ¡No son las reglas, no son los preceptos, no son las notas sometidas á un sistema, lo que constituye el encanto y á la vez esa misteriosa fascinación de la música, que hace sentir, que enseña á amar y hasta obliga á creer! *C'est la musique qui m'a fait croire en Dieu*, ha dicho de Musset, constatando el hecho, ¡y eso que nunca oyó á Dalmiro Costa! Pero no se refería, seguramente, á esa música nacida de una penosa y paciente elaboración,

en que todas las formas han sido escrupulosamente respetadas y en que despunta la sumisión á las máximas sacramentales hasta en los detalles ínfimos. Esa puede ser admirable sólo para los que aprecian las cosas con el criterio especialísimo de aquel buen pedante que exclamaba: — «¡Qué obra portentosa la Naturaleza! ¡Pensar que hasta la menor de las cosas que la componen tiene su correspondiente nombre en latín!...» Plagiando esta ocurrencia se podría decir de la música industrial: — «¡Qué cosa tan bella! ¡Pensar que cada uno de sus detalles tiene su nombre especial ya previsto y consagrado en los textos!»

Hay quienes sostienen que á Dalmiro le hace falta un poco de estudio. Tal vez tengan razón; pero la cosa es ya irremediable. Es mucho discípulo para cualquier maestro. Nadie se atreverá á enseñarle el procedimiento para escribir buena música, de miedo que le conteste ingenuamente, como Mr. Jourdain al profesor que le enseñaba lo que era hablar en prosa: — «¡Y yo que, sin saberlo, no he hecho sino eso toda mi vida!» Porque Dalmiro tiene, ante todo, el instinto de su arte: conoce la belleza, y sólo á ella rinde culto. Casi me atrevo á afirmar que Dalmiro es un clásico, si se considera tal á quien posee la manera primitiva, amplia y generosa de interpretar la melodía sin forzar sus

giros, agotar sus recursos ni afearla con cargazones inútiles. Como Mozart, como Haydn, es el amante de su propia musa, y por eso la acaricia, la mima, la envuelve en halagos. No conoce los arrebatos histéricos de algunos autores contemporáneos, quienes, en el paroxismo de sus brutales amores, llegan hasta á vapulear la melodía que adoran y á atormentar la inspiración que baja del cielo para besarles en la frente. Tal vez á eso se debe el encanto especial de esas notas que respiran voluptuosidad, sentimiento y ternura; de esas frases exquisitas que Dalmiro prodiga con tanta largueza, como un hombre que teniendo llenos los bolsillos de pedrería, encontrara placer en hundir en ellos las manos y arrojar á los aires puñados de esmeraldas, de rubíes, de záfiros y de brillantes, por el solo deleite de admirar la combinación de sus fulgores, al resplandecer las facetas heridas por el sol, como los brilladores matices de un fuego de artificio. No agota, como tantos otros, el tema que surge en su imaginación; no le exprime el jugo hasta secarlo, ni lo manosea hasta la saciedad, ni lo martiriza para darle variadas formas, porque siempre está seguro de encontrar la nueva melodía de que ha menester en el fondo de su inspiración, como el héroe de aquel cuento de Andersen, que siempre encontraba un doblón de oro en el fondo de la

bolsa encantada. Á veces no desarrolla el tema hasta los últimos límites, porque se interpone una nueva idea que lo aparta de la primitiva corriente melódica... y que le impide ser un compositor consumado. Pero eso ¡qué importa! Nadie más perfecto que Sebastián Bach, y con toda su perfección suele hacer dormir. Por el contrario, la música de Dalmiro (que tal vez — ¡oh vergüenza! — no sabe hacer una *fuga* con arreglo á los preceptos) tiene el mérito raro de no aburrir nunca, de despertar en el alma los sentimientos que suelen apagarse en la lucha diaria por la existencia. Más que un conjunto de melodías, es un bálsamo para los corazones dolientes, un rocío vivificante para los espíritus hastiados. Por eso será siempre acogida con simpatías por los que sufren y los que piensan, y mientras haya en el mundo quienes sepan apreciar en cuanto vale como elemento de arte ese claro oscuro de las almas enfermas que se llama melancolía, vivirá *La Pecadora* en el cariño de los hombres. « *Verba, vitæ æternæ habes,* » dijo Juan á Jesús. Si hubiera oído á Costa, habría añadido que también la nota, como la palabra, tiene asegurada la vida eterna.

Para la música de Dalmiro no existe sino un intérprete posible: el mismo Dalmiro. En él las facultades del ejecutante son el complemento indispensable á las del compositor. La extraña

originalidad de sus melodías exige, para triunfar de los oídos rebeldes, el auxilio de una ejecución especialísima, no tanto por su brillo y por su potencia, como por la expresión y el sentimiento. Sin embargo, no pecan por su sencillez, ni *Fosforescencias*, ni *Nubes que pasan*, y si yo fuera un *virtuoso*, tal vez encontraría tema en sus múltiples dificultades para un curioso é interesante estudio sobre el mecanismo especial de Dalmiro, por el estilo de los que el barón Ernouf ha consagrado á los más notables pianistas de Europa. Podría explicar entonces cómo abrillanta nuestro compositor sus propias obras por medio de caprichosos arpegios, de escalas cromáticas y de extrañas combinaciones de notas sueltas, vistiendo, por decirlo así, sus frases más melancólicas, con un alegre repiqueteo de cascabeles, y hallando en ese contraste original, los mismos poderosos efectos que Bizet y Delibes. Pero no soy músico: debo, por tanto, renunciar á hacer la autopsia del método *dalmiriano,* y á dar con la razón científica de su variedad en la melodía y en los ritmos, de sus audaces combinaciones y de sus curiosas transiciones armónicas. Observaré, sin embargo, que el piano se transforma á tal punto cuando las manos de Dalmiro Costa emprenden sobre el teclado un verdadero *steeple chasse,* á saltos nerviosos y desiguales, que más que un instrumento parece

toda una orquesta, rindiendo efectos asombrosos, como jamás pulsación humana ha conseguido arrancar á metálicas cuerdas. Y es que Dalmiro ha inventado procedimientos especiales para prolongar la vibración de las notas, consiguiendo, al acariciar las teclas en un arrastre rápido, fundir varios sonidos distintos en un mismo movimiento, é imitar con ellos las cadencias ligadas de los violines; usa también con frecuencia del cruzamiento de las manos, y en su estilo especial, la izquierda desempeña un papel tanto ó más importante que la derecha; resbala sobre el teclado con rara perfección, y dominando por completo este dificilísimo procedimiento, consigue resultados que el mismo Rubinstein le envidiaría. Pero donde descuella Dalmiro como ejecutante, es en los acompañamientos, que tanto emplea, de octavas salteadas ó repetidas con la izquierda, y en la combinación de esas octavas con décimas y undécimas, que, según lo ha observado un notable crítico, producen en el piano el mismo efecto que el violoncelo sostenido por un contrabajo. Sólo Chopin, á quien la naturaleza concedió manos excepcionales, poseyó anteriormente esa especialidad que ha constituído el secreto de sus mayores éxitos de pianista, como sólo Schumann ha podido alcanzar á la gran proeza de Dalmiro, que consiste en improvisar, desarrollando

y combinando á un mismo tiempo dos ritmos completamente distintos y ajenos el uno al otro.

Sin embargo, no son éstas las mayores dificultades de interpretación en *La Pecadora* ó en *Nubes que pasan*. No es la gimnástica de ejecución lo que arredra en ellas, sino la casi imposibilidad de dar á sus ricas melodías la expresión exacta, el colorido conveniente. Dalmiro compone soñando, y ejecutar una obra suya es nada menos que interpretar un sueño, una informe visión de fantasía excitada, sin fijos contornos, sin una sola línea precisa. Para comprender, ó mejor dicho, para adivinar una idea de Dalmiro es forzoso poseer, ante todo, un temperamento que vibre al unísono con el suyo, algo de romanticismo en los sentimientos, y una chispa de poesía en la imaginación. Es fácil, así en pintura como en música, apreciar los toques vigorosos, los trazos enérgicos, las audacias de color ó de sonido; lo difícil es darse cuenta de las medias tintas, de los matices inciertos y de los efectos de claro oscuro, que tanto en la tela como en el pentagrama, significan la perfección del arte. Dalmiro, que ante todo escribe para sí mismo, y en segundo término para los inteligentes, no ha sacrificado nunca su delicada inspiración al gusto de la moda, y ha conservado en todas las fases de la evolución de su genio, la forma primitiva y exclu-

sivamente personal de sus producciones; esa forma un tanto indecisa y vaga que parece flotar en un nimbo de melancolía y de tristeza, como esas ondinas diáfanas que, según las leyendas, se agitan inciertas en la blanca niebla desprendida de la superficie de los lagos, y bañan sus formas trémulas y casi transparentes, en el cándido y sereno resplandor de la pálida luna. Para percibir en esa artística incertidumbre de la forma la idea que se agita y se baña voluptuosamente en los efluvios del genio, sostengo que es necesario ser algo *dalmiro,* y para interpretarla regularmente, el *Sosías* intelectual y moral de nuestro músico poeta. Y como esto es algo difícil, resulta que él es el único que sabe interpretar sus obras. Hay que verlo, cuando se sienta al piano, cómo recorre el teclado con mano nerviosa y segura á la vez, despertando los sonidos que duermen en las cuerdas quietas, por medio de rápidos acordes, que hacen vibrar al instrumento con los estremecimientos de la vida. Entonces Dalmiro empieza, y poco á poco se abstrae, se aleja de la tierra, se remonta lejos, muy lejos, arriba, muy arriba, hasta esa región en que le es dado al genio vislumbrar los resplandores de la belleza absoluta y eterna. Sumido en éxtasis, con la mirada perdida en el espacio y la frente acariciada por el ángel de la inspiración que la roza con sus alas, Dalmiro inicia

la melodía, lentamente, desflorando apenas las teclas, acercando el oído á la caja del piano, para percibir las notas que responden como un eco. En ese momento, Dalmiro tiene concentrada toda su alma en la punta de los dedos: *Sedem animæ in extremis digit habet,* como dijo el clásico, y perdóneseme esta nueva cita en gracia de su oportunidad.

Mientras tanto la melodía se acentúa y se expande. Cada vez más absorto, el músico evòca las visiones de sus sueños, que obedientes al conjuro parecen surgir en turbulenta confusión de las entrañas del piano, unas gayas, otras tristes, unas risueñas, otras melancólicas. Dalmiro las ve en torno suyo, las siente bullir á su lado, contempla cómo se alejan ó se acercan, haciéndose tangibles ó desvaneciéndose en una especie de nimbo crepuscular. Entonces sucede algo extraño: el músico comienza á conversar con sus propios recuerdos, esos melancólicos espectros evocados de la tumba de las cosas muertas. La cuerda gime, el piano solloza, la melodía parece llorar tiernamente. Es como una explosión de dolor y de cariño por el pasado, ese pedazo de la propia vida que uno deja á la espalda á medida que avanza hacia la eterna noche en que todos se aduermen. La nota expresa un pesar: temblorosa, se desvanece en un suspiro, y al morir deja tras sí un eco delicioso

suspendido en los aires... Bruscamente, sin transición prevista, cambia el giro de la melodía, porque, en la imaginación de Dalmiro, como en una linterna mágica perfeccionada, las visiones se alternan rápidas. Las manos arrancan á las teclas fragores de tempestad, redobles de truenos lejanos, mugidos de huracán colérico, y de ese estruendo surge, lleno de emoción, el canto del marinero que entona un piadoso *Ave María.* Pero la furia de la borrasca concluye poco á poco, y sólo se oye de vez en cuando el manso ruido de lluvia de las últimas *Nubes que pasan...* La melodía cambia otra y otra vez, y en medio del silencio de una noche de estío callada y serena, una hermosa voz varonil entona, debajo de unos balcones misteriosamente ocultos en la sombra, la eterna estrofa del amor; ó bien se oye á lo lejos la alegre barcarola, que como una blanca gaviota vuela por encima de las azules aguas del *Adriático,* rozando la cresta espumosa de las olas mansas; ó bien se escucha el lamento de desesperación, el amargo sollozo de la *Pecadora arrepentida,* á solas con sus remordimientos, en esa hora lúgubre en que las tinieblas parecen aplastarse sobre la tierra y sobre las almas; ¡hora que aprovechan los fuegos fatuos para huir de los sepulcros y encenderse en los aires con lívidas pero graciosas *Fosforescencias!*

Basta. No acabaría nunca si hubiera de relatar cuantas cosas me ha contado y me ha hecho ver Dalmiro por medio del piano. Quien tenga curiosidad por conocerlas, puede pedirle que se las repita, sin temor de causarle molestia ni contrariedad algunas. Lo que quiere Dalmiro son pretextos para probar á los incrédulos que el piano es un instrumento capaz de sentir y de pensar, y dotado además de la facultad de decir lo que siente y piensa. Artista hasta la médula de los huesos, considera al arte como su grande y hermoso amor sobre la tierra, y se consagra por completo á su culto. Él sí que podría exclamar, con más razón y con más sinceridad que Schumann: *¡La música es el alimento de mi vida!*

1890.



ÍNDICE

ARTÍCULOS VARIOS

CRÍTICA LITERARIA Y ARTÍSTICA

CRÍTICA TEATRAL

RETRATOS DE ARTISTAS

Acabóse de imprimir este libro
en Montevideo,
en casa de Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes,
y bajo la dirección tipográfica de
Rafael Sánchez,
á 25 de Agosto de 1890.

TIRADA: 1000 EJEMPLARES

